

**O FANTÁSTICO EM
FIALHO DE ALMEIDA
E JEAN LORRAIN
PESSIMISMO E DECADENTISMO
FINISSEculares**

José António Costa Ideias

**Trabalho de Doutoramento em
Estudos Portugueses - Estudos Comparatistas**

OUTUBRO, 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Doutor em
Estudos Portugueses - Estudos Comparatistas,
realizada sob a orientação científica das
Professoras Doutoras Helena Barbas e Leonor Santa Bárbara

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia - Ministério da Ciência,
Tecnologia e Ensino Superior

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,



José António Costa Ideias

Lisboa, 29 de Outubro de 2010

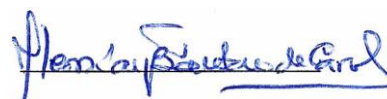
Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

As Orientadoras,



Helena Barbas

(professora Auxiliar com Agregação)



Leonor Santa Bárbara

(professora Auxiliar)

Lisboa, 29 de Outubro de 2010

Para a Mavri, εις μνήμην.

Para a minha mãe, que tanto o desejou.

Para o Z., como sempre.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, uma palavra de profunda gratidão, como não podia deixar de ser, às minhas orientadoras, Professora Doutora Helena Barbas e Professora Doutora Leonor Santa Bárbara, que, para além da sua competência científica e pedagógica, nunca deixaram de me incentivar veementemente na realização deste trabalho, tantas vezes em condições difíceis.

O meu reconhecimento, igualmente, à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) / Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, pelo apoio prestado - materializado na atribuição de uma Bolsa de Investigação - sem o qual a realização deste trabalho não teria sido possível.

RESUMO

O FANTÁSTICO EM FIALHO DE ALMEIDA E JEAN LORRAIN – PESSIMISMO E DECADENTISMO FINISSECULARES

JOSÉ ANTÓNIO COSTA IDEIAS

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Portugueses, Estudos Comparatistas, Fantástico, Pessimismo, Decadentismo, Fim-de-Século, Fialho de Almeida, Jean Lorrain

Esta dissertação concentra-se num conjunto de práticas narrativas (contos e narrativas breves) utilizado por dois autores do final do século XIX e início do século XX, Fialho de Almeida (1857-1911) em Portugal e Jean Lorrain (1855-1906) em França. A partir de uma perspectiva comparatista, e recorrendo a uma leitura analítica, procura compreender os respectivos processos de criação literária. Estes desenvolvem, de início, a partir de uma concepção híbrida de um novo tipo de narrativa o qual, estando sujeito à confluência e superposição de várias estéticas diversas, passará a fazer parte dos fundamentos do modernismo. As práticas narrativas de Fialho de Almeida e de Jean Lorrain revelam-se como lugares espectaculares de uma revelação fantasmagórica, ao mesmo tempo que proporcionam a denúncia de uma crise ideológica (o *fin-de-siècle*); o exibir desta situação oscila entre o documentado e o espectral, delimitado por uma constante tensão entre o apelo da realidade e o desejo de a superar; um conflito do qual resultou um novo tipo de registo do discurso fantástico. Em Fialho, a tensão entre Decadentismo e Naturalismo é enfatizada pelo determinismo do meio ambiente e degenerescência hereditária, pelos *topoi* da sensibilidade e imaginação decadentes; por uma estratégia de representação do disforme, intimamente ligada com uma estética do grotesco; nos seus textos é explorado o que se pode chamar de fantástico físico e exterior. Jean Lorrain exhibe uma preferência marcada por cenários de equívoco e ilusão; pela estética decadente da perversão e da surpresa, levando à exploração de um tipo de fantástico interior; tal é visível para além da máscara (um tópico lorrainiano central), e exibido num drama espiritual decorrente de mal-entendidos entre o eu e o outro. No acto comparativo da abordagem relacional dos dois autores é detectável uma sensibilidade compartilhada que corresponde a uma resposta epocal particular; expressa embora de formas diversas, vai contribuir para a compreensão dos fundamentos da experiência comum de um período histórico crítico e, em ambos os casos, atesta a génese da moderna estética do século XX.

ABSTRACT

THE FANTASTIC IN FIALHO DE ALMEIDA AND JEAN LORRAIN – PESSIMISM AND DECADENCE IN THE *FIN-DE-SIÈCLE*

JOSÉ ANTÓNIO COSTA IDEIAS

KEYWORDS: Portuguese Studies, Comparative Literature, Fantastic, Pessimism, Decadence, *Fin-de-Siècle*, Fialho de Almeida, Jean Lorrain

This dissertation focuses on a set of narrative practices (short story and tales) used by two authors of the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries, Fialho de Almeida (1857-1911) in Portugal and Jean Lorrain (1855-1906) in France. From a comparative perspective, and recurring to an analytical reading, it seeks to understand their respective literary creation processes. These develop from the onset of an hybrid conception of a new kind of narrative which, being subject to the confluence and overlapping of multiple diverse aesthetics, will become part of the foundations of modernism. The narrative practices of Fialho de Almeida and Jean Lorrain reveal themselves as spectacular places of a ghostly revelation, as well as providing the denunciation of an ideological crisis (the *fin-de-siècle*); the enactment of this predicament oscillates between the documentary and the spectral; it was constrained by a constant tension between the appeal of reality and the wish to overcome it; a conflict from which resulted a new type of fantastic discourse. In Fialho, the tension between Decadentism and Naturalism is emphasized by the determinism of the environment and hereditary degenerescence; by the *topoi* of the decadent sensitivity and imagination; by a strategy of representation of the warped, closely connected with an aesthetic of the grotesque; in his texts he explores what can be called a physical and exterior fantastic. Jean Lorrain exhibits a marked preference for scenarios of deception and delusion; by the decadent aesthetics of perversion and surprise, leading to the exploration of an interior kind of fantastic; this is visible beyond the mask (a lorrainian central topic); it is enacted as a spiritual drama made up of misunderstandings between the self and the other. In the comparative action of relational approach of the two authors it is detectable a shared sensibility that corresponds to an epochal private response; although expressed in different ways, it contributes to the understanding of the fundamentals of the common experience of a critical historical period, and in both cases attests the genesis of modern twentieth century aesthetics.

Índice

Introdução	10
1. Sobre Fialho de Almeida e Jean Lorrain	14
2. Estado da questão	16
2.1 Os estudos sobre Fialho.....	16
2.2 Os estudos sobre Lorrain.....	26
2.3 Áreas de investigação - percursos em aberto.....	35
3. Do Fantástico finissecular	36
3.1 A matriz finissecular.....	37
3.1.1 O projecto naturalista.....	42
3.1.2 O simbolismo-decadentismo.....	45
3.2 O fantástico: definições possíveis.....	52
3.2.1 Especificidades - a fragmentação do 'eu'.....	56
3.2.2 Renovação: o fantástico interior.....	57
- Alucinação e loucura.....	59
- Demandas do sobrenatural.....	61
3.3 O fantástico decadente.....	63
3.3.1 Temáticas.....	64
3.4 O fantástico como motor da narrativa breve.....	67
4. Do conto fantástico finissecular	69
4.1 A problemática dos géneros.....	69
4.1.1 A maioria de um género menor.....	72
4.1.2 O conto fantástico como contra-género.....	76
5. Uma abordagem comparatista	78
5.1 Metodologia (con)textualizante.....	84
5.2 O Corpus.....	86

6. Fialho - do naturalismo ao decadentismo	87
6.1 O decadentismo nacional	95
7. Fialho e a superfície da profundidade	107
7.1 A herança fantástica em Fialho	110
7.2 Os contos urbanos	111
- o funâmbulo de mármore - texto.....	111
- o funâmbulo de mármore - o paratexto	125
7.3 Os Contos Rústicos	141
7.4 Os espaços	145
- as personagens	149
- denúncia do social.....	151
- temas e motivos	157
- a morte.....	157
- vocabulário médico	158
8. O Universo de Jean Lorrain	162
9. Jean Lorrain e a profundidade da máscara	168
9.1 A máscara	170
9.2 A inquietante estranheza em Lorrain.....	186
9.3 Os espaços e a melancolia	202
9.4 O poema em prosa, género decadente.	213
10. Fialho e Lorrain - uma partilha de sensibilidades	230
- a experimentação na narrativa breve	232
- os espaços	234
- as personagens	236
- a mulher fatal	237
- os fantásticos.....	242
Conclusão	249
BIBLIOGRAFIA	253
Tábua Cronológica	276

Introdução

José Valentim Fialho de Almeida (1857-1911), em Portugal, tal como, de Jean Lorrain (1855-1906) alias de Paul Alexandre Martin Duval, em França, são estetas finisseculares cindidos entre um mundo em decomposição que os desgostam profundamente e a procura de uma nova espiritualidade, entre o narcisismo aristocratizante (apesar das suas origens modestas) e a empatia pelo outro social.

À semelhança do seu congénere francês, Fialho de Almeida afigura-se-nos ser um dos autores de finais de oitocentos que, na literatura portuguesa, mais contribuiu para a dotar de uma cenografia decadente, na linha da codificação *fin-de-siècle*, cristalizando os seus textos os eixos imaginários de uma época crepuscular na qual se geram genialidades heteróclitas (os “raros”), dificilmente classificáveis, como a crítica literária mais recente tende a considerar.

Neste trabalho iremos debruçar-nos sobre um conjunto de práticas narrativas (privilegiando o conto e a narrativa breve), cuja leitura analítica pode levar-nos a compreender melhor um processo de criação literária que parte fundamentalmente da oposição ao Realismo-Naturalismo e que “não sabe ainda onde vai chegar”. É nesta fórmula imprecisa que radica a gestação finissecular de uma narrativa “nova”, comum aos nossos dois autores que praticaram, como veremos, uma escrita plural e diversa que cristaliza um mesmo imaginário epocal.

Com efeito, julgamos possível entender as práticas narrativas destes autores do Fim-de-Século europeu como lugares espectaculares e fantasmáticos da revelação, de uma crise ideológica e da sua encenação significativa, que parece formalizar-se em torno de estratégias de denúncia e de superação de um real agónico.

No caso de Fialho de Almeida privilegiaremos a leitura de alguns dos seus contos ainda largamente integráveis numa estética Naturalista mas que acentuam a tensão Naturalismo-Decadentismo, os determinismos do meio e da hereditariedade

degenerescente, os recorrentes *topoi* da sensibilidade decadente, que se nos afiguram como estruturadores da sua heterodoxia estética.

Em Jean Lorrain iremos deparar-nos com uma marcada preferência decadente pelos espectáculos do artifício, pelas estéticas da perversão e da surpresa, pela representação e exploração de um fantástico interior, da máscara, num drama espiritual feito de desencontros do sujeito consigo mesmo e com o “outro”. Outras tantas expressões significantes da angústia existencial da época.

As práticas narrativas destes autores são, portanto, o lugar de revelação de uma crise ideológica e da sua encenação significativa, que se formaliza numa constante tensão entre o apelo do real e a superação do mesmo, caracteristicamente finissecular. Assim, numa breve - sinóptica - revisitação da vida e obra de ambos os escritores [Cap.1] atestaremos a recente vaga de interesse renovado pelas práticas literárias quer de Fialho de Almeida, quer de Jean Lorrain, bem como a consequente recuperação crítica e académica da obra dos dois autores de finais de oitocentos, em Portugal e em França [Cap. 2.1 e 2.2] e procuraremos determinar os percursos em aberto, áreas de investigação possíveis, acentuando a aproximação comparativa de ambos os escritores [Cap. 2.3].

Interrogaremos, em seguida, os elementos que contribuem para a construção de uma ideia de fantástico [Cap. 3] em ambos os autores, cronologicamente delimitados pelo período das respectivas produções literárias: a segunda metade do século XIX e os inícios do século XX. Trata-se, pois, de um fantástico epocal, que caracterizaremos como “finissecular”, tentando delimitar a sua matriz [Cap. 3.1.1], no seio dos projectos Naturalista e do Simbolismo-Decadentismo [Cap. 3.1.1] para, em seguida, nos interrogarmos sobre possíveis definições deste fantástico epocal [Cap. 3.2], as suas especificidades [Cap. 3.2.1] e os modos da sua renovação [Cap. 3.2.2]. Este percurso tem como objectivo a caracterização do fantástico decadente [Cap. 3.3] através, sobretudo, da consideração das suas temáticas – motivos e temas

[Cap. 3.3.1] . Veremos, deste modo, como o fantástico constitui, de facto, um motor deste tipo de práticas literárias genologicamente transaccionais, o conto e narrativa breve [Cap. 3.4].

Passaremos seguidamente ao estudo do conto fantástico de finais do século XIX e inícios do século XX [Cap. 4], aflorando previamente a problemática dos géneros literários [Cap. 4.1.1], para definirmos esta prática do conto – tradicionalmente considerado um género “menor” pela crítica ocidental - como tendo-o dotado da sua maioridade [Cap. 4.1.1]. Divisaremos então o conto fantástico como um “contra-género” [Cap. 4.1.2].

Faremos uma leitura comparativa [Cap. 5] de momentos significativos das obras narrativas de Fialho de Almeida e de Jean Lorrain. Será referido o enquadramento metodológico [Cap. 5.1] e o *corpus* textual elegido [Cap. 5.2].

Relevaremos, em consequência, o lugar singular que Fialho de Almeida ocupa na literatura nacional [Cap. 6] e a sua fundamentalmente ambígua posição no seio do Decadentismo português [Cap. 6.1]. Será examinado o funcionamento dos elementos fantásticos em Fialho [Cap. 7], que permitem integrá-lo num percurso da não-tradição do fantástico nacional [Cap. 7.1]. Procederemos a uma leitura mais detalhada – “*close reading*” – de alguns dos seus contos urbanos e rústicos [Cap. 7.2 e 7.3] que consideramos mais significativos e ilustrativos do tratamento particular dos espaços, das personagens (frequentemente personagens-tipo) da denúncia do social; abordaremos os principais temas e motivos (como o da morte) e o uso particular do vocabulário médico (denunciando este léxico o exercício de um “olhar clínico” que preside ao esboçar de uma nosografia social).

Passaremos seguidamente ao universo do francês Jean Lorrain [Cap. 8], ao seu mundo alucinado e perverso [Cap. 9], explorando a problemática da máscara – elemento central para criação do fantástico lorrainiano [Cap. 9.1], e à «inquietante estranheza» [Cap. 9.2]. Os espaços serão estudados de par com a melancolia [Cap.

9.3]. Veremos aqui como o poema em prosa se institui como género decadente por excelência [Cap. 9.4] , também ele uma forma de narrativa breve.

Iremos finalizar com avaliação do que existe de comum nas sensibilidades de ambos os autores [Cap. 10]. Em termos das práticas das narrativas breves ficará provado que, embora experimentando, cada um a seu modo, há mais convergências que divergências. O tratamento de espaços, personagens e tipologias irão contribuir para o que atrás se referiu como um novo tipo de fantástico; que este fantástico decadente e finissecular vai concretizar-se nas suas versões «exterior» em Fialho e «interior» em Lorrain. Permitindo-nos concluir que estas respostas, aparentemente diversas, constituem o testemunho de uma idêntica preocupação criativa, e uma mesma vivência de um tempo histórico crítico que se encontra na base da génese da modernidade estética do século XX, com prolongamentos no nosso século.

1. Sobre Fialho de Almeida e Jean Lorrain

José Valentim Fialho de Almeida, filho de um mestre-escola, nasceu em Vilar de Frades, Cuba, Alentejo em 1857. Vai estudar para Lisboa, onde frequentou o Colégio Europeu. Problemas económicos levam a que trabalhe como ajudante de farmácia (1872) mas consegue terminar o curso de Medicina na Escola Médico-Cirúrgica. Na prática acaba por não exercer, para se dedicar totalmente à actividade literária (Veja-se Tábua Cronológica).

Não só é considerado pela crítica como uma das personalidades mais destacadas do Naturalismo em Portugal como, numa fase inicial, se inscreveu entre os seus mais importantes doutrinários – a começar com o polémico artigo “Os Escritores de Panúrgio”, de 1880, autêntico manifesto, saído num jornal de sua direcção, *A Crónica*. Paradoxalmente, devido ao carácter fortemente contraditório e fragmentário da sua obra, tem ocupado um lugar algo marginalizado na nossa História Literária. Em nosso entender, essa fragmentação e hibridismo genérico corresponderão à apropriação transformante das várias tendências estéticas em jogo no seu tempo. Sabemos que Fialho possuía obras de Lorrain na sua biblioteca.

São cinco os livros de ficção de Fialho de Almeida, o último dos quais já com publicação póstuma - morre em 1911: *Contos* (1881), *A Cidade do Vício* (1882), *Lisboa Galante* (1890), *O País das Uvas* (1893) e *Ave Migradora* (1921). Para o escritor finissecular, os dois primeiros teriam a designação comum de *Contos* e os subtítulos, respectivamente, de *Os Doentios* e *Os Evocados*. Desse projecto só foi realizada a primeira parte, e por forma incompleta e desajustada, conforme demonstrou Costa Pimpão¹. A segunda veio a aparecer sob título diverso – *A Cidade*

¹ Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Fialho. I – Introdução ao Estudo da sua Estética*, Coimbra, 1945. Veja-se, em particular, a terceira parte do volume, intitulada “A obra-prima perdida”, pp.166-219.

do Vício. E o subtítulo da primeira acabou por ser esquecido, embora tenha continuado a figurar na maioria das edições².

Jean Lorrain nasceu em Fécamp em 1855, com o nome de Paul Alexandre Martin Duval. Estuda no liceu de Vanves e depois no colégio Dominicano em Arcueil. Alista-se como voluntário no exército em 1875 e parte para Paris. Matricula-se em Direito, mas não chega a terminar o curso, que troca pela boémia do cabaret *Chat Noir*. Publica o seu primeiro livro de poemas em 1882. Começa a colaborar com revistas e jornais. Famoso pelas suas excentricidades, a sua obra inscreve-o no espírito do Fim-de-século (veja-se Tábua Cronológica).

De *Sonyeuse* (1891) a *Buveurs d'Ames* (1893), de *Sensations et Souvenirs* (1895) a *Un Démoniaque* (1895) e a *Histoires de Masques* (1900) que encerra o ciclo dos seus relatos fantásticos e alucinatórios, encontram-se alguns dos motivos e temas fundamentais que constituem a base sobre a qual se desenvolverão as obsessões deste esteta finissecular falecido em 1906. Nos últimos anos, sobretudo em França, os estudos sobre Lorrain têm-se multiplicado e a sua fragmentária obra tem sido objecto de constantes reedições. Esta recuperação da obra de Jean Lorrain contribuiu, em larga medida, para que a crítica passasse a considerar os seus textos como uma das mais veementes expressões de modernidade literária.

² *Ibidem*, pp.166-219.

2. Estado da questão

É vasta e compósita a obra elaborada pelos autores que nos propomos estudar – Fialho de Almeida e Jean Lorrain. São escritores que cultivaram vários dos chamados géneros e subgéneros literários: poesia, conto, romance, passando pela crónica jornalística e registo panfletário, até ao teatro. Faremos abaixo a listagem tão exaustiva quanto possível dos principais estudos dedicados a ambos.

2.1 Os estudos sobre Fialho

A crítica de Fialho de Almeida tem sido largamente unânime na consideração (e denúncia) do carácter eminentemente dispersivo da sua obra. A fragmentação e desordem constituem, precisamente em nosso entender, uma das principais marcas do afastamento do escritor português em relação às práticas narrativas canónicas da segunda metade de oitocentos.

Durante algum tempo Fialho de Almeida foi um autor relativamente pouco estudado, quase caído no esquecimento. Mas no decurso dos últimos anos tornou-se objecto de uma renovada atenção, em particular por parte da crítica universitária.

Numa perspectivação cronológica, fazendo um breve levantamento dos estudos analíticos e exegéticos dedicados ao autor e à sua obra, encontramos textos de carácter eminentemente biografista e anedótico, até às mais recentes abordagens de maior interesse científico. Será de pôr em relevo, em particular, as contribuições de Jacinto do Prado Coelho e de Óscar Lopes que, na sua leitura crítica e exegética da obra fialhiana, mais acentuam a originalidade do autor de finais de oitocentos, valorizando precisamente a franja eminentemente decadentista da sua ficção. Bem como Isabel Cristina Pinto Mateus que, na sua tese de 2008, leva a cabo uma

«*modelar análise hermenêutica e poetológica*»³ da obra de Fialho de Almeida, demonstrando como o autor recusa as estéticas realista e naturalista, pondo em evidência a relevância de uma «*poética do grotesco*» na sua obra.

Uma abordagem das principais Histórias da Literatura Portuguesa revela-nos, de imediato, o quanto Fialho tem sido colocado em plano secundário em relação a outras figuras do seu tempo como, por exemplo, Eça de Queirós ou Antero de Quental. Assim, Fidelino de Figueiredo, em *História da Literatura Realista*⁴, procede a uma análise do universo do artista e do homem, procurando solucionar dúvidas quanto ao carácter específico dos temas literários fialhianos. Detém-se, brevemente, na apreciação de alguns contos do autor que procura situar esteticamente. Atente-se, a título de exemplo, no seguinte passo da referida obra do historiador da nossa literatura:

Fialho de Almeida alguma coisa aproveitaria do nosso romantismo, enfileirando-se todavia decididamente na falange dos escritores realistas. Foi esse dualismo espiritual e o seu temperamento que lhe compuseram a individualidade literária, atribuindo-lhe o que nela houve de original e porventura as suas próprias contradições.⁵

Também Massaud Moisés, em *A Literatura Portuguesa*, e procurando a raiz da problemática literária de Fialho de Almeida, prefere situá-lo dentro de uma bipolaridade, quer na vida quer na obra: por um lado, o facto de Fialho ser um alentejano, um rústico e, por outro lado, o desejo do contista de conseguir a fama e a glória literárias na boémia da capital. O historiador e crítico brasileiro detém-se numa visão sintética do folhetinista, destacando o ódio de Fialho à burguesia e a agressão às instituições e convenções sociais, afirmando que este aspecto do seu labor literário é de relevante interesse para o conhecimento do movimento realista em Portugal. Pronunciando-se, embora brevemente, sobre a importância do conto, salienta *O País*

³ Vítor M. Aguiar e Silva, in “Prefácio” a Isabel Cristina Pinto Mateus, «*Kodakização*» e *Despolarização do Real. Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, Editorial Caminho, Lisboa, 2008, p.15.

⁴ Fidelino de Figueiredo, *História da Literatura Realista*, São Paulo, Ed. Anchieta, 3ª ed., revista, 1946.

⁵ Fidelino de Figueiredo, *Op. cit.*, p. 332.

das Uvas, assinalando que aqui está o Fialho «*das luzes*». Finalmente, na valorização da obra de Fialho de Almeida, destaca definitivamente a importância do conto, parecendo concordar com Fidelino de Figueiredo, quando afirma:

Seus contos, marcados de sugestões do Realismo agonizante e das últimas e anacrônicas manifestações do Romantismo, encobertas em Decadentismo, traduzem uma indecisão permanente de quem morreu sem se encontrar, ora mexendo em pustulências de sanatório, ora elevando seu espírito para planos de um lirismo diáfano e decadente (veja-se “Madona do Campo Santo”, in *A Cidade do Vício*)⁶.

Por sua vez, Feliciano Ramos, na sua *História da Literatura Portuguesa*⁷, detém-se demoradamente na biografia do escritor, mesclando-se as escassas referências críticas na interpretação da obra com as (mais extensas) biográficas.

Mais recentemente, António José Saraiva e Óscar Lopes, em *História da Literatura Portuguesa*⁸, após afirmarem ser a obra de Fialho de Almeida atestado da formação do estilo decadente, partindo das contradições do Naturalismo, apontam breves dados biográficos e escolhem centrar-se, mais demoradamente, no estudo dos contos, apontando, como aspectos fundamentais, as «*tintas naturalistas*» e o Decadentismo, não só no tratamento temático como no estilo.

No volume VI [*Realismo e Naturalismo*] da obra *História Crítica da Literatura Portuguesa*, coordenada por Carlos Reis, também Maria Aparecida Ribeiro, no capítulo 6 (“Fialho de Almeida”), insiste nas posturas antitéticas de Fialho e, ao referir-se aos estudiosos da obra fialhiana, sublinha, precisamente, a dificuldade da crítica em «catalogar» o escritor finissecular, associando-o a categorias como o Naturalismo, o Decadentismo⁹, o Impressionismo¹⁰ o Expressionismo e até a um Pré-Surrealismo¹¹.

⁶ Massaud Moisés, *A Literatura Portuguesa*, São Paulo, Cultrix, 1965, p. 288.

⁷ Feliciano Ramos, *História da Literatura Portuguesa*, Braga, Livraria Cruz, 1956.

⁸ António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 16ª ed., corrigida e actualizada, s.d. Veja-se, em particular, “Evolução do naturalismo. O estilo decadente na prosa: Fialho”, pp. 940-944.

⁹ Domingos de Oliveira Dias, “os códigos naturalista e decadentista e Fialho de Almeida”, in *Atlântida*, vol. XXXII, 2º sem. 1986, pp.41-54.

Quanto à bibliografia crítica sobre o autor e a sua obra destaca-se, em primeiro lugar, o exaustivo e muito documentado e acima referido estudo de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Fialho: Introdução ao estudo da sua estética*¹² de 1945. Neste trabalho pioneiro, Costa Pimpão analisa Fialho de Almeida em três capítulos. Nos dois primeiros, procede a um exaustivo levantamento dos passos mais importantes da vida do escritor, estudando a sua personalidade. No terceiro e último, intitulado “A Obra-prima perdida”, o autor remete-se à análise do roteiro literário de Fialho, procedendo, igualmente, ao levantamento das ideias críticas daqueles que se debruçaram sobre a obra do contista. Não obstante o seu carácter de inspiração biografista, levanta importantes considerações de ordem crítica à obra fialhiana. A tese de Álvaro da Costa Pimpão constitui, de facto, uma incontornável referência para o estudo do universo do escritor, pelos inúmeros subsídios críticos, biográficos e bibliográficos que fornece. Pena é que nunca se tenha publicado o anunciado segundo volume deste trabalho, em que o crítico se propunha aprofundar os aspectos propriamente literários da obra de Fialho de Almeida. Merece também destaque o prefácio deste analista às obras do nosso autor. As principais ideias aí expostas giram em torno da relação de Fialho com o Naturalismo e o crítico assinala-nos a fundamental importância do diálogo Romantismo-Naturalismo, travado entre Pinheiro Chagas e Fialho de Almeida, nas vésperas do lançamento de *Contos* (1881) – acolhidos como uma «promessa» e uma «esperança». O discurso prefacial de Costa Pimpão revela-se assim, em nosso entender, peça fundamental para uma análise crítica da transição da estética romântica para a naturalista, no conto de Fialho.

O trabalho inicial de Álvaro da Costa Pimpão foi continuado por Jacinto do Prado Coelho. Este debruçou-se repetidamente sobre a obra de Fialho de Almeida,

¹⁰ Maria Aparecida Ribeiro, “Fialho e Adelino – os semitons em Portugal e no Brasil”, in *Diálogo médico*, 6, Rio de Janeiro, 1987, p. 43.

¹¹ Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio, Estudos de literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, vol. I.

¹² Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Op. Cit.*

no quadro de uma visão crítica e valorativa, especialmente na introdução de Fialho de Almeida, em *As Melhores Páginas da Literatura Portuguesa*¹³. Trata-se de uma antologia, com introdução, selecção e notas, em que o crítico estuda aspectos como a influência da alentejana Vila de Frades – terra natal do escritor – na sua obra – em particular no conto – o «*impressionismo*» e o «*barroquismo*» da sua linguagem, entre outros aspectos. Produziu ainda dois artigos de fundamental importância¹⁴. No primeiro, o mais extenso e completo, "Situação de Fialho na Literatura Portuguesa" afirma inicialmente:

Não sei com que exactidão será possível determinar, na obra de um escritor, o que ele recebeu do meio cultural e o que trouxe de novo, de único, de genuinamente seu. No caso de Fialho, porém, creio que um simples confronto da sua obra com a dos grandes e pequenos escritores da mesma época e das ideias literárias então vigentes bastará para demonstrar quanto era rebelde a pressões de escola o autor de *O país das uvas*.¹⁵

Mais adiante, e após insistir na «*qualidade lírica*» do contista, Prado Coelho assinala a juvenildade dos contos de Fialho, estuda o clima intelectual em que aquele se formou, para se deter, pormenorizadamente, no estudo da antinomia romantismo-realismo, a nosso ver o aspecto mais importante do artigo. Finalmente, conclui ser Fialho um dos mestres do conto rústico em Portugal. Prado Coelho acentua, assim, a influência ambiental do Alentejo na obra de ficção de Fialho, destacando ainda aspectos das tendências impressionistas e barrocas da linguagem do conto fialhesco e assinalando diversas gradações: o impressionismo estético, o da caricatura e o alucinatório, e «*a estética da prosa de Fialho*»¹⁶. As considerações críticas (eminentemente valorativas) de Jacinto do Prado Coelho abriram várias perspectivas ao estudo dos temas do conto de Fialho de Almeida. Também resolveram dúvidas, em parte resultantes de preconceitos, no tocante à problemática da estética da obra do

¹³ Jacinto do Prado Coelho, *Fialho de Almeida*, em *As Melhores Páginas da Literatura Portuguesa*, *Fialho de Almeida*, Sociedade Editorial e Livreira, Lisboa, 1944.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Publicado em *Annali*, n.º1, revista do "Istituto Universitario Orientale", Nápoles, 1959, pp. 49-63.

¹⁶ Publicado em *Estrada Larga*, n.º 3, Porto, Porto Editora, 1963, pp. 188-192.

escritor de finais de oitocentos. Jacinto do Prado Coelho foi, de facto, um dos primeiros analistas a dar maior relevo às questões propriamente literárias.

Francisco Esteves Pinto¹⁷ foi outro dos críticos que procurou estudar alguns aspectos da obra literária de Fialho de Almeida, procedendo a um levantamento dos caracteres impressionistas da ficção do autor de *Contos*. Discute e destaca os momentos mais expressivos, no que diz respeito ao tratamento dado às cores e aos sons na elaboração da paisagem. Não obstante um certo esquematismo didáctico deste trabalho, apontemos, desde já, a importância da contribuição deste crítico para a análise das tendências estéticas do contista. Salientamos a sua tentativa de teorização em torno da pintura impressionista, bem como a exaustiva leitura dos contos de Fialho, que releva fundamentais exemplos onde o uso da cor, do som e das imagens ilustram o que designa como «estilo impressionista».

Posteriormente surgiram outras contribuições de relevo para um melhor conhecimento da compósita obra de Fialho de Almeida. Referimo-nos, em primeiro lugar, aos vários artigos publicados na colectânea *Estrada Larga* (antologia do Suplemento de Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*), de 1963. Nesta colectânea, João Gaspar Simões procura situar esteticamente o ficcionista e mostrar a ambiguidade da sua obra, «nem crónica, nem arte, nem jornalismo puro, nem pura criação» nas suas palavras¹⁸. Gaspar Simões, no mesmo artigo, também destaca e valoriza o rústico no conto de Fialho, bem como os principais temas e personagens. De João Gaspar Simões ainda, na décima segunda parte da *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das origens ao século XX*¹⁹, em “Genealogia do conto moderno (1861-1915)”, dedica uma parte a “O conto entre Fantástico e Real. Fialho de

¹⁷ Veja-se “Em torno do impressionismo de Fialho”, in *Boletim do Instituto de Angola*, n.º 9, pp. 19-36.

¹⁸ João Gaspar Simões, “Fialho de Almeida, Contista”, in *Estrada Larga*, n.º 3, pp.164-165.

¹⁹ João Gaspar Simões *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das origens ao século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, “Genealogia do conto moderno (1861-1915)”, “O conto entre Fantástico e Real. Fialho de Almeida”, pp.571-576.

Almeida”²⁰. Começa por referir as origens do conto fantástico no nosso país, que entende serem eminentemente folclóricas, marcas da tradição oral do imaginário popular, onde o maravilhoso é largamente dominante; considera Eça de Queirós (o Eça de *O Senhor Diabo*, e de alguns dos folhetins da *Gazeta de Portugal*) com Teófilo Braga (*Contos fantásticos*, 1865) e Álvaro do Carvalho (*Contos*, 1867) os nossos «grandes contistas fantásticos». Põe em relevo a fundamental importância da obra destes escritores na formação do «conto moderno» português – que define por oposição à tradição do conto oral e edificante, de “Proveito e Exemplo”, de que se encontra no século XIX Rodrigo Paganino como uma das figuras tutelares (*Os Contos do Tio Joaquim*, 1861) – e na abertura de novos caminhos à ficção portuguesa. Afirma entretanto que é com Fialho de Almeida que, no período, se opera, entre nós, aquilo a que chama «a metamorfose do fantástico no real dentro do âmbito do conto»; esta prática é a prova de um desenhado, na novelística, de um movimento novo que hesita entre a actualidade e o passado, entre o real e o irreal, entre o imaginário e o fantástico. Para João Gaspar Simões é sobretudo com Fialho de Almeida que se assiste a «um curioso debate entre o que o conto – a ficção em geral – herdara do passado e o que ele apreendia da actualidade». O crítico acaba por considerar Fialho como autor de charneira entre o realismo da ficção do século XIX e o esteticismo da ficção dos princípios do nosso século. Atente-se, a título de exemplo, nas suas palavras:

Fialho, como que o Camilo do nosso conto, mercê da preguiça inata, da improvisação em que é mestre, da fantasia estilística em que dá provas incontestáveis, torna-se o Camilo do final do século, um Camilo que integra o fantástico no real. Sem aderir ao realismo nem ao naturalismo, passando por cima das duas escolas, vai direito a uma terceira: a escola que se formará no período de decomposição do próprio naturalismo, já a dois passos do decadentismo fim-de-século, da *écriture artiste*, do “chinesismo” estilo irmãos Goncourt. E fá-lo com tanto mais genuidade que é na obra de Fialho que nós encontramos a charneira entre o realismo da ficção mais típica do século XIX e o esteticismo característico da ficção do princípio do século XX, sem esquecermos que até o próprio

²⁰ *Ibidem*.

Raul Brandão, produto ‘sui generis’ desse mesmo esteticismo, algo ficará a dever à arte muito subjectiva do autor dos *Contos*.²¹

Regressando à colectânea *Estrada Larga*, também José Régio, em artigo intitulado “Fialho, Crítico de Teatro”²², assinala particularmente o grande interesse e mesmo o amor que o contista revela pela arte teatral que, segundo o crítico, frequentemente deu azo à manifestação do visceral descontentamento de Fialho de Almeida.

Outros analistas como Varela de Mira, “Fialho, Crítico de Arte”²³ e Julião Quintinha, “Fialho Jornalista”²⁴ debruçam-se sobre a vertente crítica e jornalística de Fialho, destacando-se, pela sua importância no gesto de reabilitação e revalorização da obra literária do contista – que já se encontrava no quase esquecimento ao longo da década de sessenta.

Os artigos de Maria de Lourdes Belchior, “Da Estética de Fialho”²⁵, de André Crabbé Rocha, “Fialho e o Determinismo”²⁶, e de Jorge de Sena, “Glorificação de Fialho”²⁷, centram-se fundamentalmente nos problemas em torno da obra de ficção. No artigo “Quatro Marcos Literários: Fialho, Raúl Brandão, Aquilino, Ferreira de Castro”²⁸ Óscar Lopes analisa as afinidades e contrastes dos quatro prosadores, colocando Fialho de Almeida como marco inicial de um processo de evolução literária que se observa particularmente na criação de tipos humanos e instintivos que vivem grandes tragédias.

²¹ *Ibidem*, p.572

²² *Estrada Larga, Op. Cit.*, p.169.

²³ Varela de Mira, *Fialho, Crítico de Arte, Estrada Larga, n° 3, Op. Cit.*, pp.173-178.

²⁴ Julião Quintinha, *Fialho Jornalista, Estrada Larga, n° 3, Op. Cit.*, pp.179-183.

²⁵ Maria de Lourdes Belchior, “*Da Estética de Fialho*”, *Estrada Larga, n° 3, Op. Cit.*, pp.184-187.

²⁶ André Crabbé Rocha, “*Fialho e o Determinismo*”, *Estrada Larga, n° 3, Op. Cit.*, pp.193-195.

²⁷ Jorge de Sena, “*Glorificação de Fialho*”, *Estrada Larga, n° 3, Op. Cit.*, pp.196-199.

²⁸ Óscar Lopes, “*Quatro Marcos Literários: Fialho, Raúl Brandão, Aquilino, Ferreira de Castro*” *Estrada Larga, Op. Cit.*, pp. 498-504.

Nesta breve resenha de alguns dos principais estudos consagrados a Fialho de Almeida não podemos deixar de relembrar o texto de Castelo Branco Chaves²⁹, as notas introdutórias de Luís Fortunato da Fonseca a *Ave Migradora*³⁰ e o ensaio de Bourbon e Meneses, “Fialho de Almeida”, inserido no volume segundo da *Perspectiva da Literatura Portuguesa no Século XIX*³¹. São ainda de referir as observações críticas e análises de estudiosos como Henrique Botelho de Andrade, Luís Frederico de Almeida Botelho, Cláudio Basto, Flexa Ribeiro, José Lopes de Oliveira, que procuraram apontar as virtudes e os defeitos do contista³². Há a referir o volume *In Memoriam*³³, de homenagem ao autor, organizado por António Barradas e Alberto Saavedra no sexto aniversário da morte do escritor (Porto, 1917), que apresenta um tom marcadamente elegíaco, preocupando-se a quase totalidade dos seus colaboradores mais com os dados históricos e biográficos do que com a análise detalhada da obra de Fialho.

Da mais recente bibliografia crítica sobre Fialho de Almeida, destacam-se ainda a fundamental contribuição de Artur Anselmo, “Subsídios para Uma Bibliografia Passiva de Fialho de Almeida”³⁴, o artigo de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “Fialho de Almeida e o problema sociocultural do francesismo”³⁵, de Manuel da Fonseca, *Antologia de Fialho de Almeida*³⁶, de Álvaro Manuel Machado, “Fialho

²⁹ Castelo Branco Chaves, *Fialho de Almeida: notas sobre a sua individualidade literária*, Coimbra, Lumen, 1923.

³⁰ Fialho d’Almeida, *Ave Migradora*, 3ª. Edição (revista), Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1968, pp. 5-16.

³¹ Bourbon e Meneses, “Fialho de Almeida”, in *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, Lisboa, Ed. Ática, 1948, vol. II, pp. 367-383.

³² Consulte-se a bibliografia passiva, no final deste trabalho.

³³ *Fialho de Almeida. In Memoriam*, organizado por António Barradas e Alberto Saavedra no sexto aniversário da morte de escritor, IV-III-MCMXVII, Tipografia da “Renascença Portuguesa”, Porto.

³⁴ Fialho de Almeida, *A Cidade do Vício*, Livraria Clássica Editora, 10ª edição, Lisboa, 1982. Veja-se, em particular, as páginas V-XXXII.

³⁵ Cf. *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

³⁶ Edição das Câmaras Municipais de Cuba e Vidigueira, 1985.

de Almeida: romantisme, naturalisme et ‘dégénérescence’³⁷, o importante estudo de Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*³⁸ e o verbete de José Augusto Cardoso Bernardes, “Fialho de Almeida: uma estética de tensões”, publicado no quinto volume da *História da Literatura Portuguesa*, obra dirigida por Carlos Reis³⁹.

Na nossa análise dos contos de Fialho de Almeida reportar-nos-emos frequentemente a estes e a outros estudiosos da obra desta figura tutelar do conto português de fim-de-século. Será particularmente tido em conta no trabalho sobre a obra de Fialho de Almeida, o já referido e muito recente (2008) título da autoria de Isabel Cristina Pinto Mateus⁴⁰, “Kodakização” e *Despolarização do Real. Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, volume que, já distinguido com dois importantes prémios de ensaio e crítica, atesta o renovado interesse pela obra deste autor.

³⁷ Álvaro Manuel Machado, *Les Romantismes au Portugal – Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp.512-524.

³⁸ Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*. Vols I e II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

³⁹ Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, volume 5 (“O Realismo e o Naturalismo”), Publicações Alfa; Lisboa, 2001. Vide, em particular as páginas 293 a 308.

⁴⁰ Isabel Cristina Pinto Mateus, ‘Kodakização’ e *Despolarização do Real...*, *Op. cit.*

2.2 Os estudos sobre Lorrain

Entre livros e artigos são já centenas as referências bibliográficas dedicadas a Jean Lorrain – pseudónimo de Paul Duval. Iremos dar maior atenção aos textos dedicados ao escritor normando particularmente em formato de livro. Relativamente aos artigos os mais relevantes encontram-se já antologiadados; os soltos serão usados na análise.

A bibliografia mais útil e numericamente mais significativa, como é de esperar, tem sido publicada em língua francesa. Porém, serão tomados em consideração alguns títulos em língua inglesa que se nos afiguram essenciais para a compreensão da obra do autor, pois constituem contributos marcantes para os estudos lorrainianos no âmbito anglófono. E ainda a referência a dois estudos comparatistas em português, da autoria de estudiosos brasileiros.

Procurando sistematizar, a produção sobre Lorrain foi organizada em grupos específicos.

Um primeiro núcleo é constituído pelos volumes de carácter eminentemente biográfico elaborados nas primeiras duas décadas do século XX. Destacam-se, aqui, desde já as obras de Georges Normandy *Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son oeuvre*⁴¹, *Jean Lorrain*⁴² e *Jean Lorrain intime*⁴³. Normandy é o pseudónimo utilizado por Georges Ségaut; natural de Fécamp, como Lorrain, tinha vinte e quatro anos aquando da morte do seu mestre; é a mãe do escritor, Mme. Duval-Lorrain, quem o nomeia como administrador do legado literário de Lorrain. Os seus estudos são assim pioneiros. Um outro texto é assinado por Ernest Gaubert⁴⁴ que no ano

⁴¹ *Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son oeuvre*, Ed. Georges Normandy, Paris, Bibliothèque Générale d'Édition, 1907.

⁴² Georges Normandy, *La vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains, Jean Lorrain*, illustré de Portraits et Documents, Collections Louis-Michaud Vald. Rasmussen Éditeur, Paris, 1927.

⁴³ Georges Normandy, *Jean Lorrain intime*, Paris: Albin Michel, 1928.

⁴⁴ Marie-Ernest-Augustin Gaubert de Valette de Favier (1881-1945), conhecido nos meios literários e jornalísticos como Ernest Gaubert. Jornalista, romancista e poeta, além de crítico literário. Funda em 1900 uma revista de existência efémera, *La Vie, revue d'art, de littérature, de sociologie et d'actualité*, na qual colaboram, entre outros, Laurent Taihade e Félicien Champsaur. Para além da

anterior à morte do escritor tinha já dado à estampa uma obra de índole biográfica intitulada *Jean Lorrain*⁴⁵. É do ano de 1913, a obra de Octave Uzanne (amigo do escritor de Fécamp), *Jean Lorrain*⁴⁶, também ela fundamentalmente biografista.

Este conjunto inicial de obras dedicadas a Jean Lorrain vai fixar os marcos biográficos e o percurso de vida do autor, cristalizando, no entanto, persistentes mitos (muitas vezes em registo de autêntica deriva hagiográfica) sobre a vida e o carácter do escritor finissecular⁴⁷. Não obstante a ausência de rigor e o pendente demasiado afectivo dos biógrafos, são obras epocais importantes, não só porque constituem as primeiras elaboradas sobre o nosso autor (resgatando-o, definitivamente, do esquecimento), mas também porque, ao registarem e transmitirem elementos biográficos hoje indispensáveis à compreensão do itinerário de vida de Lorrain, dão ao leitor preciosas e detalhadas informações sobre o ambiente finissecular que enforma o escritor de finais de oitocentos.

Ainda nas primeiras décadas do século passado, particularmente nos anos de 1935 e de 1937, releve-se a obra de Pierre-Léon Gauthier, *Jean Lorrain; La vie, l'œuvre et l'art d'un pessimiste à la fin du XIX^e siècle*⁴⁸ e a de Paul Mourousy, *Evocations: Jean Lorrain*⁴⁹, ambas igualmente de índole biográfica e fortemente impressionistas.

Segue-se um largo período de silêncio crítico – cerca de 40 anos – em que a obra de Lorrain parece ter sido votada ao esquecimento. Durante este tempo alguns

biografia crítica de Jean Lorrain, Ernest Gaubert vai consagrar outras biografias a poetas e escritores seus contemporâneos, tais como Pierre Louÿs, François Coppée e Rachilde, esta última grande amiga e cúmplice literária de Lorrain.

⁴⁵ Ernest Gaubert, *Jean Lorrain*, Paris: Sansot, 1905.

⁴⁶ Octave Uzanne, *Jean Lorrain*, Ernest Champion, 1913.

⁴⁷ Jean Lorrain é frequentemente designado como « fanfaron de vices », na expressão de Rachilde.

⁴⁸ Pierre-Léon Gauthier, *Jean Lorrain; La vie, l'œuvre et l'art d'un pessimiste à la fin du XIX^e siècle*, Paris: André Lesot, 1935.

⁴⁹ Paul Mourousy, *Evocations: Jean Lorrain*, Paris: Jacques Lanvin, 1937.

dos seus textos surgem em raras antologias literárias – em França e noutras latitudes – que, quando se lhe referem, é normalmente com o epíteto de “démodé”.

Teremos de esperar pela publicação, em 1973, do título de Pierre Kyria, *Jean Lorrain*⁵⁰ para assistirmos a um renovado interesse crítico pela obra do escritor normando – inaugurando-se aqui um segundo surto de atenção. Com efeito, a década de 70 vai ainda assistir à publicação de *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900* de Philippe Jullian⁵¹. Embora nunca abandonem o registo biografista, estes textos dão maior ênfase aos aspectos estilísticos, formais e temáticos da prática de Lorrain e, efectivamente, acabam por despertar um interesse crítico pela obra do quase olvidado Jean Lorrain que não mais se irá esgotar.

Será particularmente, na década de 1980-1990, em França, que ressurgem um biografismo mais recente com Thibaud d’Anthonay, indiscutivelmente um dos grandes obreiros dessa renovação do interesse crítico pela vida e obra do escritor de Fim-de-Século. Em 1991 publica uma primeira biografia, *Jean Lorrain, Barbare et Esthète*⁵², obra que designa como «*essai biographique*». Na sua reedição em 2005⁵³, vai referir-se nestes termos à sua primeira biografia de Jean Lorrain:

Jean Lorrain, Barbare et esthète, l’ouvrage publié par nos soins chez Plon en 1991, procédait, à l’origine, d’une admiration. Moins une biographie – moins encore une hagiographie – qu’un essai biographique, il se voulait aussi une manifestation d’indignation à l’égard du déni de justice qui avait frappé Jean Lorrain dans son être et surtout dans ses écrits ; de son vivant, certes, mais encore, tout au long de la fortune posthume de son œuvre qui fut affligée, entre autres maux, d’un séjour au purgatoire des Lettres de près de soixante-dix ans.⁵⁴

Por sua vez, Hubert Juin, director da colecção “Fins de Siècles”⁵⁵, relança na prestigiada editora “10/18”, *Monsieur de Phocas* e *Monsieur de Bougreton*,

⁵⁰ Pierre Kyria, *Jean Lorrain*, Paris: Seghers, 1973.

⁵¹ Philippe Jullian, *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Paris: Fayard, 1974.

⁵² Thibaut d’Anthonay, *Jean Lorrain: Barbare et esthète*, Paris: Plon, 1991.

⁵³ Thibaut d’Anthonay, *Jean Lorrain, Miroir de la Belle Époque*, Fayard, Paris, 2005.

⁵⁴ Thibaut d’Anthonay *Jean Lorrain, Op. Cit.*, p.14.

⁵⁵ Veja-se também de Hubert Juin, *Lectures « fin de siècles » (Préfaces 1975-1986)*, « 10/18 », Christian Bourgois Éditeur, 1992.

colocando deste modo os dois mais importantes textos romanescos de Jean Lorrain ao alcance de um público muito mais alargado.

Este surto vai ser acompanhado pela realização de vários estudos mais académicos, inaugurados pela tese de Denis Neveu, *Satire et décadence chez Jean Lorrain et quelques romanciers anglais contemporains*⁵⁶ (1984), trabalho que ilustra o pendor comparatista que vai ser privilegiado na abordagem à obra de Lorrain, em contexto europeu, e o renovado interesse pelas problemáticas em torno das práticas literárias (e artísticas) do Fim-de-Século.

Será de novo Thibaut d'Anthonay, nos anos 90 e posteriormente em 2005, quem renova a abordagem biográfica. São do ano de 1992 o seu prefácio à reedição de *Monsieur de Phocas*⁵⁷ e o prefácio, posfácio e notas a *Le Poison de la Riviera*⁵⁸. Em 1998 publica *Promenades littéraires à Fécamp en compagnie de Jean Lorrain*⁵⁹ (com Thierry Rodange) e, em 2002, são de sua autoria o posfácio e as notas a *Âmes d'automne*⁶⁰ e o prefácio a *Les Noronsoff*⁶¹. Em 2005 propõe-nos outro estudo – *Jean Lorrain, Miroir de la Belle Époque* – que se pode considerar como uma leitura mais próxima da “verdade do ser” de Lorrain do que as realizadas anteriormente. Por tal, a obra de Thibaut d'Anthonay afigura-se nos central no conjunto dos estudos dedicados a Lorrain. Além da despistagem do itinerário psicológico e artístico do esteta, a sua obra, permitindo-nos mergulhar no contexto do Fim-de-Século, abre vias de investigação muito promissoras no âmbito dos estudos comparatistas, particularmente no que diz respeito à sensibilidade e imaginário finisseculares. É nesta linha que se situa o mais recente estudo, igualmente de carácter fortemente

⁵⁶ Denis Neveu, *Satire et décadence chez Jean Lorrain et quelques romanciers anglais contemporains*, tese de 3º ciclo apresentada à Universidade de Paris, Sorbonne, em 1984.

⁵⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, réédition Paris, La Table Ronde, 1992.

⁵⁸ Jean Lorrain, *Le Poison de la Riviera*, Paris, La Table Ronde, 1992.

⁵⁹ Thibaut d'Anthonay, *Promenades littéraires à Fécamp en compagnie de Jean Lorrain*, en collaboration avec Thierry Rodange, Paris, Libris Éditions, 1998.

⁶⁰ Jean Lorrain, *Ames d'automne*, réédition Paris, Alterédit, 2002.

⁶¹ Jean Lorrain, *Les Noronsoff*, réédition Paris, La Table Ronde, 2002.

biográfico, da autoria de Christophe Cima, *Vie et Oeuvre de Jean Lorrain ou Chronique d'un "Guerre des Sexes" à la Belle Epoque*.⁶²

Em 1993 sai um número da *Revue des Sciences Humaines* dirigido por Charles Grivel⁶³ consagrado a Jean Lorrain; conta com a colaboração de importantes investigadores das práticas literárias finisseculares e da obra do autor de Fécamp, como, para além do próprio organizador, Alain Buisine, Michel Delon, Pierre Glaudes, Ana Gonzalez Salvador, Marília Marchetti, Jean de Palacio, Gwenhaël Ponnau, Daniel Sangsue, Franc Schuerewegen, Jean-Luc Steinmetz e Sylvie Thorel-Cailleteau. A publicação deste número da *RSH* irá consagrar definitivamente Jean Lorrain e a sua obra como objecto de interesse académico.

Nesse mesmo ano no plano editorial, em França, assiste-se à publicação na “Bibliothèque Décadente” nas edições Séguier, de duas importantes obras de Jean Lorrain, *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse* e *Sonyeuse*, ambas com apresentação crítica de Jean de Palacio. Universitário, professor na Sorbonne (Universidade de Paris) especialista da literatura decadente, vai apresentar, ao longo da década de 90 e na viragem do século, importantes reflexões sobre a obra e a vida de Jean Lorrain, integradas em fundamentais estudos consagrados às práticas literárias finisseculares⁶⁴. É ainda da década de 90 o importante estudo académico da autoria de José Santos, consagrado à narrativa breve de Jean Lorrain e publicado em 1995⁶⁵. Analisando a estrutura dos textos (romances, contos, novelas, crónicas), este estudo pretende provar que é a narrativa breve o género em que Lorrain exhibe o seu

⁶² Cima, Christophe, *Vie et Œuvre de Jean Lorrain ou Chronique d'une « Guerre des Sexes » à la Belle Epoque*, Editions Alandis, 2009.

⁶³ Revue des Sciences Humaines (RSH), *Jean Lorrain, vices en écriture* (textes réunis par Charles Grivel), Lille, 1993-2. 230.

⁶⁴ Jean de Palacio, *Les Perversions du Merveilleux*, Séguier, 1993, *Figures et Formes de la Décadence*, Séguier, 1994, *Les Métamorphoses de Psyché : Essai sur la décadence d'un mythe*, Séguier, 1999 e *Figures et Formes de la Décadence, deuxième série*, Séguier, 2000, todas elas apresentando abundantes referências à obra literária de Jean Lorrain. Veja-se igualmente de Jean de Palacio, *Le Silence du texte. Poétique de la Décadence*, Editions Peeters, Louvain-Paris-Dudley, MA, 2003.

⁶⁵ José Santos, *L'Art du Récit Court chez Jean Lorrain*, Librairie Nizet, Paris, 1995.

verdadeiro talento literário. Apresenta-nos ainda uma extensa bibliografia crítica sobre Jean Lorrain⁶⁶. Dois anos após o lançamento deste estudo, é publicada outra importante investigação académica, da autoria de Phillip Winn, *Sexualités Décadentes chez Jean Lorrain: le héros fin de sexe*⁶⁷. Em 1999 é dado à estampa o estudo de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*⁶⁸, com prefácio de outro reputado estudioso do período finisseular, Pierre Citti, estudo em que se encontra uma pertinente consideração da obra romanesca do nosso autor. Trata-se de «Auto-portrait de l'écrivain en conteur: l'oeuvre romanesque de Jean Lorrain»⁶⁹.

Integrada no que designamos por terceiro núcleo – ou seja, o conjunto de obras posteriores, dos anos de 1990 até à actualidade, mas já com estudos de carácter literário ou outro – vai surgir um importante volume colectivo, oferecido a Jean de Palacio, *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration 1880-1914*⁷⁰ no qual se podem encontrar pertinentes referências às práticas literárias (aos motivos, temas e formas) de Jean Lorrain.

Respeitante ainda ao domínio francês, será de referir a publicação de *Inverses - Littératures, Arts, Homosexualités*, número 7, da “Société des Amis d'Axieros”, em 2007, que nos apresenta um dossier dedicado a Jean Lorrain, com estudos de Thibaut d'Anthonay, Patrick Dubuis, Samuel Minne, Thierry Rodange e Xavier Mathieu⁷¹, bem como a publicação de *Jean Lorrain, Produit d'extrême civilisation*, obra editada

⁶⁶ *Ibidem*, veja-se, em particular, as pp. 205-226.

⁶⁷ Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain: le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1997.

⁶⁸ Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX e siècle*, Bibliothèque du XIX siècle, Klincksieck, 1999.

⁶⁹ Marie- Françoise Melmoux-Montaubin, *Le roman d'art...op. cit.* pp. 245-251.

⁷⁰ VV. AA., *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration 1880-1914*. Etudes offertes à Jean de Palacio, RALC (Recherches Actuelles en Littérature Comparée), Presses de l'Université de Paris - Sorbonne, 2002.

⁷¹ *Inverses. Littératures, Arts & Homosexualités*, 7, Société des Amis d'Axieros, 2007. Veja-se, particularmente, as páginas 11 -75.

por Eric Walbecq em 2009⁷². Dois importantes volumes de produção epistolar do escritor normando, *Jean Lorrain, Correspondances*⁷³, edição de Jean de Palacio, sai em 2006 e, no ano seguinte, *Jean Lorrain, Lettres à Gustave Coquiot*⁷⁴, com edição de Eric Walbecq.

É também desde 1997 que a Associação dos Amigos de Jean Lorrain («Association des Amis de Jean Lorrain»), publica os *Cahiers Jean Lorrain*⁷⁵, dirigidos por Thibaud d'Anthonay e disponíveis na Internet.

O primeiro colóquio especificamente dedicado a Jean Lorrain realiza-se em França, em Yport (2005), e dele se publicaram as respectivas actas, *Jean Lorrain (1885-1906): Autour et alentours*⁷⁶; um segundo tem lugar em Fécamp (2006) sendo as comunicações publicadas, no ano de 2009, pelas Presses Universitaires de Rouen, no volume intitulado *Jean Lorrain, Produit d'extrême civilisation*.⁷⁷

Será neste terceiro núcleo que se podem inserir as obras do domínio anglo-saxónico. A destacar, *Neurosis and Narrative: the decadent short fiction of Proust, Lorrain and Rachilde*, de Renée A. Kingcaid⁷⁸, um estudo de abordagem psicodinâmica, onde se encontra o pertinente capítulo “The Return of the Repressed, Lorrain’s Masked Figures and Phantoms”⁷⁹. A obra de Amy J. Ransom, *Feminine as Fantastic in the Conte fantastique. Visions of the Other*,⁸⁰ de 1995, em particular o

⁷² Jean Lorrain, *Produit d'extrême civilisation* (éd. Eric Walbecq), Publications des Universités de Rouen et du Havre, juin, 2009

⁷³ Jean Lorrain, *Correspondances*. Edition établie, présentée et annotée par Jean de Palacio, Honoré Champion, Paris, 2006

⁷⁴ Jean Lorrain, *Lettres à Gustave Coquiot*. Réunies, présentées et annotées par Eric Walbecq, Honoré Champion, Paris, 2007

⁷⁵ Veja-se www.jeanlorrain.net, onde podemos seguir uma ligação para a Associação dos Amigos de Jean Lorrain e para os vários números dos *Cahiers Jean Lorrain*, publicados até ao momento.

⁷⁶ *Jean Lorrain (1885-1906): Autour et alentours*, Société des Amis de Jean Lorrain, Le Havre, 2005

⁷⁷ AA.VV., *Jean Lorrain, Produit d'extrême civilisation*. Ouvrage dirigé par Jean de Palacio et Eric Walbecq, textes réunis para Marie-France David-de Palacio, PURH, 2009.

⁷⁸ Renée A. Kingcaid, *Neurosis and Narrative: The decadent short fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde*, Carbondale: Southern Illinois U. P., 1992.

⁷⁹ *Ibidem*, pp.75-110.

⁸⁰ Amy J. Ransom, *The Feminine as Fantastic in the Conte fantastique. Visions of the Other*, “The Age of Revolution and Romanticism”. *Interdisciplinary Studies*, Gita May General Editor, vol. 16, Peter Lang, 1995.

capítulo 8, “Fantastic Decadence & Lorrain’s Les Trous du masque (1900)”⁸¹. Já em 2002, Robert Ziegler, lança *Beauty raises the Dead, Literature and Loss in the Fin de Siècle*⁸², de que destacamos o capítulo 3 “Matricide and the Construction of the Audience in Rachilde’s *La Jongleuse* and Lorrain’s *Monsieur de Bougreton*”⁸³; mais recentemente, em 2009, do mesmo autor, no estudo *Asymptote. An Approach to Decadent Fiction*⁸⁴, o capítulo 4 «Play - Imposture and Collusion: Jean Lorrain’s Histoires de masques»⁸⁵.

É também recente o interesse de dois académicos brasileiros por Jean Lorrain. Luciana Souto Maior Tavares⁸⁶ debruça-se sobre o escritor *dandy*, em *Histoire de Masques*, e tem desenvolvido a sua investigação de doutoramento em Literatura Comparada, sobre os Decadentismos francês e brasileiro; e Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado⁸⁷ em 2006 apresentou a tese de mestrado *A Vida Vertiginosa dos Signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical* – um estudo sobre a recepção, a circulação da estética finissecular e as manifestações do idioleto decadista nos textos de três autores brasileiros paradigmáticos da *belle époque tropical* – João do Rio, Elysio de Carvalho e Medeiros e Albuquerque. Aos quais Lorrain serve como um dos termos de comparação. Para além das obras em formato de livro a que já nos referimos, registando, deste modo, as mais relevantes contribuições para o conhecimento da vida e obra de Jean Lorrain desde o seu desaparecimento físico até à actualidade, são em considerável número os artigos e

⁸¹ *Ibidem*, pp. 217 - 249.

⁸² Robert Ziegler, *Beauty Raises the Dead. Literature and Loss in the Fin de Siècle*, Delawaere, Newark: University of Delaware Press, 2002.

⁸³ *Ibidem*, pp. 59-87.

⁸⁴ Robert Ziegler, *Asymptote. An Approach to Decadent Fiction*, Amsterdam -New York, Rodopi, “Faux Titre”, 338, 2009.

⁸⁵ *Ibidem*, pp 176-191.

⁸⁶ Luciana Souto Maior Tavares, “Jean Lorrain como expressão da modernidade: breve leitura de *Histoire des Masques*” in Revista Garrafa, EDIÇÃO No. 6 - Maio-Agosto 2005.

⁸⁷ Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado, *A Vida Vertiginosa Dos Signos: recepção do idioleto decadista na 'belle époque' tropical*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

textos⁸⁸ dedicados ao escritor de Fécamp, publicados em revistas, jornais e periódicos, em França e em outras latitudes. Ao ter em consideração estes pertinentes contributos para o conhecimento da actividade literária de Jean Lorrain (desde a segunda metade de oitocentos até aos nossos dias) consultámos e trabalhámos as extensas bibliografias do escritor finissecular já elaboradas por reputados especialistas da sua obra, nomeadamente as integradas na já referida obra de Pierre-Léon Gauthier, *Jean Lorrain, La vie, l'oeuvre et l'art d'un Pessimiste à la fin du XIX siècle*⁸⁹, na obra de H. Talvart e J. Place, *Bibliographie des Auteurs modernes de langue française*⁹⁰, na de José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*⁹¹, também já referida, e na igualmente citada obra de Philipp Winn, *Sexualités Décadentes chez Jean Lorrain: le héros fin de sexe*⁹².

⁸⁸ Consulte-se a bibliografia geral deste trabalho.

⁸⁹ Pierre-Léon Gauthier, *Jean Lorrain, La vie, l'oeuvre et l'art d'un Pessimiste à la fin du XIX e siècle*, *op cit.* Veja-se, em particular, a extensa bibliografia bibliografia de Jean Lorrain nas páginas 385-403.

⁹⁰ H. Talvart e J. Place, *Bibliographie des Auteurs modernes de langue française*, Paris, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, 1954, t.XII. Vejam-se, em particular, as páginas 231-254.

⁹¹ José Santos, *Op. Cit.*, veja-se a bibliografia estabelecida nas páginas 205-226.

⁹² Phillip Winn, *Op. Cit.* vide a bibliografia estabelecida nas páginas 285-290.

2.3 Áreas de investigação - percursos em aberto

Por tudo o que ficou dito torna-se claro que é recente a atenção dada por académicos tanto a Fialho de Almeida quanto a Jean Lorrain. No caso do autor português a bibliografia apresenta-se mais exaustiva, variada e completa, com estudos recentes de grande qualidade. Apesar disso, nenhuma das obras se dedica a relacionar Fialho com o nosso autor francês.

Relativamente a Jean Lorrain, pode perceber-se que a grande tendência é ainda para a biografia, como bem atesta a recente publicação de Christophe Cima *Vie et Oeuvre de Jean Lorrain ou Chronique d'une "Guerre des Sexes" à la Belle Epoque*, já referida⁹³. Há poucos estudos de carácter literário mais aprofundado ou de grande fôlego.

Em ambos a tendência académica sanciona e valoriza o trabalho comparatista.

Consideramos assim que fica aberto o caminho para esta dissertação, que pretende estudar comparativamente as obras dos dois autores à luz do Fantástico, e enquadrá-los no espaço do pessimismo e decadentismo finisseculares.

⁹³ Cima, Christophe, *Vie et Oeuvre de Jean Lorrain ou Chronique d'une « Guerre des Sexes » à la Belle Epoque*, Op. Cit.

3. Do Fantástico finissecular

L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus

Charles Nodier, *Du fantastique en littérature*

Etimologicamente, 'fantástico' deriva do grego *phantastikos*, com o sentido de «produzir imagens mentais», uma forma de *phantazein* - apresentá-las à mente. O termo surge no «*middle english*» - *fantastic, fantastical* - e no francês medieval - *fantastique*. Chega ao português como adjetivo, e com os mesmos sinónimos: imaginário, excêntrico, bizarro, grotesco. No campo da literatura, é usado como uma constante:

A presença do fantástico é uma constante na literatura desde os primórdios, assumindo formas diferentes ao longo do tempo, ditadas pelas culturas e sociedades. Neste sentido, o fantástico pode ser definido primeiramente como um modo, uma categoria meta-histórica que enuncia o que é impossível, inverosímil ou irreal. Daí a presença de elementos fantásticos criados pela fantasia em obras de géneros, épocas e culturas diferentes...⁹⁴

Nesta perspectiva, a presença de «*elementos fantásticos*» será uma constante com variáveis determinadas pelo tempo e espaço do social em que se inserem.

Neste trabalho serão, pois, abordados especificamente os elementos que contribuem para a construção de uma ideia do fantástico em dois autores – Fialho de Almeida (1857-1911) e Jean Lorrain (1855-1906) –, cronologicamente delimitados pelo período das respectivas produções literárias: a segunda metade do século XIX e inícios do século XX (1855-1911). Tal não implica que - sempre que necessário - não se recorra a informações e reflexões anteriores ou posteriores que sejam consideradas pertinentes para uma melhor compreensão das obras estudadas.

⁹⁴ Maria do Rosário Monteiro, *A Afirmação do Impossível*, ed. revista, 2007, <http://www.fch.unl.pt/docentes/rmonteiro/JL_RMonteiro.pdf> [Agosto 2010]

3.1 A matriz finissecular

Perante os êxitos das ciências físico-naturais, e face aos primeiros avanços e sucessos das ciências sociais, é sabido que por meados do século XIX se inaugura um período em que atinge o apogeu a vivência colectiva do modelo moderno de racionalidade científica. Vai traduzir-se na eficácia de um conjunto de paradigmas científicos⁹⁵ coordenados por um metaparadigma epistemológico e radicados nos mesmos pressupostos ontológicos – os conceitos de natureza, vida, matéria, sujeito, objecto, lei. Desde a sua nebulosa matricial - que sensivelmente poderemos situar em meados do século XVII⁹⁶ –, essa estrutura mental constituíra-se e consolidara-se de Newton a Darwin, de Descartes ao Positivismo da «lei dos três estados», dos seus condicionamentos gnoseológicos e metafísicos, e do lema social da «Ordem e Progresso». O modelo encontrava então a sua última consciência filosófica e enformava um metaparadigma sócio-cultural. Ora é precisamente este paradigma de racionalidade científica que entra em crise, na segunda metade de oitocentos, fraccionado por retornos vários à metafísica, à angustiada exploração dos abismos do eu, e ao fantástico.

De facto, o que sem excessiva precisão designamos por Fim-de-Século nas literaturas nacionais consideradas, corresponde a um período altamente complexo, onde se cruzam uma multiplicidade de correntes e de tendências estéticas, em parte coincidentes, em parte contraditórias. Esta complexidade manifesta-se igualmente no plano terminológico, dado que a crítica nem sempre está de acordo quanto ao significado preciso das “etiquetas” com as quais tem tentado classificar as manifestações da arte e da cultura finisseculares. Daí o utilizarmos, ao longo do nosso trabalho, denominações como “Impressionismo”, “Decadentismo”,

⁹⁵ Thomas Khun, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1972.

⁹⁶ Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, Paris, Librairie Générale de France, Le livre de poche 423, 1994.

“Irrracionalismo”, “Pré-rafaelismo”, “Parnasianismo”, “Simbolismo”, *Modern Style*, *Art Nouveau*, *Jugendstil*, entre outras.

Se não existe unanimidade quanto ao significado exacto destes termos, também não há consenso no que se refere ao alcance e valor dos múltiplos movimentos estéticos da época, nem à definitiva clarificação na sua sucessão, filiação e limites cronológicos. Tudo isto nos obrigará a uma breve *explicatio terminorum* que iremos esboçando, sempre que julgarmos necessário, ao longo das páginas do nosso trabalho.

O Fim-do-Século não se identificará, portanto, com o paradigma anterior e irá corroer o modelo racionalista, como têm acentuado vários estudiosos deste período da História cultural europeia⁹⁷. Por estas razões, muitos dos textos que estudaremos tornar-se-ão expoentes de vectores decisivos da reacção contra o Realismo e o Naturalismo, através do ímpeto de sujeitar o real – tal como era dado na visão positivista – a uma “desconstrução” operada pela “estranheza” da representação impressionista e da transformação expressionista. Este “estranhamento” irá veicular-se ora pela imagística insólita do nosológico, do repulsivo, do macabro e do disforme, da valorização estética do vício e da doença, ora pela evasão ruralista que ganha proporções de panaceia apaziguante e regenerante para o sujeito fisicamente debilitado pela existência citadina, nevroticamente desequilibrado, moralmente pervertido, de sensibilidade exausta. Esta tendência ruralista muitas vezes actua como regressão compensatória e, mais do que isso, como imersão alienante num “museu natural” de paisagem idílica, de gentes e costumes pitorescos, de harmonia colectiva na ordem tradicional, de moralismo convencional e de ritualização religiosa ou ainda encena uma natureza marcadamente estilizada, idealizada, dotada de intenso artificialismo, funcionando, portanto, como contraponto à desgastada óptica da visão naturalista.

⁹⁷ No âmbito português, temos em conta, particularmente, os estudos de José Carlos Seabra Pereira e de Victor Viçoso. Veja-se bibliografia.

A época em que as obras literárias de Fialho de Almeida, e ainda de Jean Lorrain, se geram, é de crise. A crise finissecular é um fenómeno de contornos ideológicos, sociais, económicos, políticos e éticos, de claras incidências estéticas, generalizado na cultura europeia de finais do século XIX e inícios do século XX. Com efeito, críticos e historiadores reconhecem, em geral, a existência de uma “crise universal das letras e do espírito” que teria o seu início a partir da década de 80 e se prolongaria nas três primeiras décadas do nosso século. É reconhecida, por exemplo, por Federico de Onís, que no prefácio à sua antologia da poesia espanhola e hispano-americana, diz:

a existencia de una crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico.⁹⁸

Victor Viçoso também o confirma:

às profundas mutações e aos seus efeitos paradoxais, nos domínios tecnológico, científico e sociológico, corresponde, no seio de certas “vanguardas” culturais do Fim-de-Século, onde o imaginário destes autores encontra a sua génese, uma atitude de negatividade face ao determinismo “cientista”, ao racionalismo “burguês” ou à crença nos mitos do progresso e uma perplexidade, com projecções nostálgicas (os “paraísos perdidos”), apocalípticas ou “carnavalescas”, ante a um mundo visionado crepuscularmente.⁹⁹

Em finais de oitocentos gera-se, em consonância com o sistema positivista, uma ideologia mitificante da Ciência e do Progresso que poderemos designar por Cientismo, fenómeno de hiperbolização e de extrapolação gnoseológica. O renascimento do misticismo nos meios artísticos finisseculares ou o apego a um

⁹⁸ Cf. Federico de Onís, *Antología de la poesía española y hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de estudios históricos, 1934, p. XV. Sobre a crise de Fim-de-Século, em particular, consultem-se as seguintes obras: Raymond Rudorff, *Belle Epoque, Victorian & Modern History Book Club*, Newton Abbot, Devon, 1973; VV. AA., *La Crisis de fin de siglo: ideología y literatura (estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa)*, Ariel, Barcelona, 1975; Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-burguesa. O nacionalismo literário da geração de 90*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997; Hans Hinterhäuser, *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1980; Eugen Weber, *Fin de Siècle*, Fayard, Paris, 1986; Jean-Pierre Rioux, *Chronique d'une Fin de Siècle. France, 1889-1900*, Seuil, Paris, 1991.

⁹⁹ Victor Viçoso, *A Máscara e o Sonho (Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raúl Brandão)*, Op. Cit. pp. 9-10.

hermetismo esotérico são, aliás, em parte, uma reacção despoletada pelo desencanto em relação aos “paraísos terrestres” prometidos pela “religião” positivista ao longo do século passado.

Esta visão pessimista¹⁰⁰, na qual a pulsão de morte se evidencia, cristaliza-se numa ampla fractura no campo estético-cultural. O corte com o “epistema” positivista, ou com a sua versão mítica prometaica, o regresso a posições espiritualistas, à exploração dos abismos do “eu” e dos fantasmas da sexualidade, constituirão alguns dos traços de maior relevância dessa fractura que se manifestará, no plano literário, com a rejeição da estética naturalista – apesar de a sua imagética degenerescente ter sido parcialmente assimilada e transformada, como teremos ocasião de verificar, pelo decadentismo finissecular.

Parece-nos evidente que na obra narrativa dos autores aqui considerados se afirma um “visão do mundo” que se transfere para os espaços da ficção a partir de certas incidências temáticas marcadamente relacionadas com uma concepção pessimista – os universos da crise – cujas referências filosóficas facilmente se identificariam: Leopardi, Schopenhauer, Hartman¹⁰¹, a influência, já tardia nos dois países românicos, do pensamento de Nietzsche e ainda o caso particularmente emblemático para o Fim-de-Século de Lombroso-Nordau. Não sendo aqui a ocasião de proceder a uma abordagem do pensamento filosófico do século XIX, não podemos, contudo, deixar de apontar, pelo menos, o surto de correntes irracionaisistas, considerando aí uma vertente particular – a do pessimismo/niilismo –

¹⁰⁰ Vejam-se, a este propósito, Fernando Guimarães, “A poesia finissecular portuguesa e o pensamento filosófico”, in *Diacrítica* 6, Revista do Centro de Estudos Portugueses, Braga, Universidade do Minho, 1991; Victor Viçoso, *Op. Cit.* Consulte-se ainda Daniel Pick, *Faces of Degeneration. A European Disorder, c. 1848-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

¹⁰¹ Veja-se o importante estudo de E. Caro, *Le Pessimisme au XIX e siècle: Leopardi – Schopenhauer-Hartmann*, deuxième édition, revue et augmentée, Paris, Hachette, 1880. Sobre a determinante influência do pensamento de Schopenhauer vejam-se A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, PUF, 1966; A. Schopenhauer, *Le Vouloir-vivre*, PUF, 1983 (selecção de textos de A.Dez) e, em língua inglesa, *The Essays of Arthur Schopenhauer, Studies in Pessimism*, translated by T. Bailey Saunders, M-A., The Echo Library, Middlesex, 2006.

e o modo como estes movimentos se relacionam com o anterior desenvolvimento do idealismo alemão, que a partir de Kant, tanto contribuiu para uma valorização do papel que a razão desempenha no conhecimento humano. Os estetas do Fim-de-Século irão encontrar no pessimismo¹⁰² uma acentuação especial para as suas criações literárias, tanto no campo da poesia como no da ficção narrativa. Os escritores finisseculares, aliás, sempre manifestaram apreço pela referencialidade que se pudesse fazer da sua obra relativamente ao pensamento filosófico, ainda que nessa referencialidade se acumulassem algumas incongruências, superficialidades e desvios.

A literatura fantástica de finais de oitocentos reflecte o mesmo desejo de evasão de um real sentido como disfórico, já presente no fantástico romântico. Se já no Romantismo se originara uma confrontação doutrinária entre a concepção de modernidade científica e técnica, sociológica e política (instaurada desde o Iluminismo setecentista), e a concepção de modernidade cultural e artística (abraçada sobretudo pelos românticos tardios), o esteticismo simbolista e decadentista de finais do século XIX irá prolongar e intensificar esse litígio em nome do dissídio baudelairiano entre aquela modernidade e a modernidade estética que havia de conduzir às tensões dos Modernismos do século XX, como considera José Carlos Seabra Pereira. É assim que nos propomos interrogar a *praxis* literária destes escritores, no sentido de nela descortinar os meandros de uma dimensão fantástica, muitas vezes confundida com outras dimensões estéticas e genológicas. O plano da história da instituição literária é fundamentalmente relacional - é na estrutura das relações entre estéticas e programas concorrentes que se inscreve a aventura criativa de muitos escritores da época e, em particular, dos autores que aqui estudamos. Por tal abordaremos os movimentos em que se encastra - e contra os quais se define - este tipo de literatura finissecular.

¹⁰² Veja-se o estudo de James Sully, *Pessimism: A History and a Criticism*, Henry S. King & Co., London, 1877, reedição Kessinger Publishing's Rare Reprints (s.d.).

3.1.1 O projecto naturalista

O Naturalismo teria como objectivo o homem fisiológico, enquanto a literatura “idealista” visaria o homem metafísico. O primeiro procuraria detectar as causas objectivas das patologias psico-sociais, a segunda, pelo contrário, permaneceria no domínio das causas “obscuras”, do mistério, do aparentemente aleatório, do sobrenatural e do irracional. Nessa sua busca das patologias típicas da sociedade, o escritor naturalista partilharia, pois, de uma bipolaridade opositiva do tipo normal/patológico, moral/imoral ou puro/impuro, e fundaria uma ética a partir do substrato e dos “fantasmas” cientistas – veja-se o interesse dedicado às marginalidades¹⁰³.

Por outras palavras, o naturalista procuraria, com o seu olhar “clínico”, proceder ao balanço das “doenças” sociais enquanto sintomas de uma degenerescência fisiológica e sociocultural, contribuindo, assim, para a reforma moral da sociedade (configurando-se, deste modo, como o relator da nosografia social), o que pressuporia uma certa distanciação em relação ao objecto em análise, vendo-se frequentemente como um “reformador” indirectamente empenhado na eliminação ou prevenção dos factores propiciadores da degenerescência com implicações de ordem moral. Este monismo cientista, lido na “bíblia” positivista, seria um dos factores que desencadearia a reacção “decadentista-simbolista” no Fim-de-Século.

Refira-se que, ao tempo, a distinção entre Realismo e Naturalismo não foi alvo de grandes preocupações em termos de reflexão teórica ou programática. Ambos eram utilizados, indiferentemente, para significarem, em bloco, um mesmo movimento de renovação. Neste contexto, os conceitos que se revestem de maior

¹⁰³ A marginalidade social é, de facto, um tema que interessa particularmente aos escritores naturalistas. No seu estudo sobre o Naturalismo, Yves Chevrel afirma que «*il faut voir (chez les écrivains naturalistes) une prédilection malsaine pour ce qui est bas. (...) Le Naturalisme est en effet partie prenante dans la recherche à laquelle s'évertue la fin du XIX ème siècle: la distinction entre le normal et le pathologique*». (Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Coll. Littératures Modernes, Paris, P.U.F., 1982, pp. 101-102.

importância serão os de sociedade, transformação, contemporaneidade e progresso, face a uma literatura considerada caduca, divorciada da vida e incapaz de “representar” um real em profunda mutação.

Maria Aparecida Ribeiro¹⁰⁴ afirma que os conceitos de Realismo variaram e entrecruzaram-se com os de Naturalismo, decorrentes que são de um movimento com a mesma origem na doutrina positivista, na sociologia nascente, nos métodos científicos com base na observação para a formulação de leis. Daí, na opinião da autora, ser usada a expressão Realismo-Naturalismo, embora, didacticamente, se possa dizer que o Realismo pressupõe uma atitude científica, que leva a observar os factos e a induzir as leis, enquanto o Naturalismo surgiria quando a exacerbação do método faz da obra literária ilustração das teses científicas.

O Naturalismo, sendo uma “radicalização” do Realismo, tornou-se mais proeminente em finais do século XIX, em grande parte devido às teorias de Comte, Darwin e Taine, adoptadas por Emile Zola, principal teorizador deste movimento em França. Na sua formulação mais ortodoxa, de escola, privilegiava uma visão determinista que enfatizava o poder da hereditariedade, a compulsão biológica, o ambiente social, político e económico e a sua lóbido ou reflexos condicionados e memórias inconscientes.

O Naturalismo¹⁰⁵ defende uma observação que se acredita imparcial, objectiva e impassível da sociedade. De acordo com Émile Zola¹⁰⁶ terá que ter como

¹⁰⁴ Maria Aparecida Ribeiro, *História Crítica da Literatura Portuguesa* (coord. Carlos Reis), Volume VI – *Realismo e Naturalismo* (op. cit.), em especial o capítulo 1 (O Realismo e o Naturalismo). Consulte-se ainda o artigo de António Manuel Machado Pires, “Teoria e prática do romance naturalista português”, in *Colóquio/Letras*, 31, 1976, pp. 59-70, bem como, do mesmo autor, *Linguagem, Linguagens, Ensino*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1981.

¹⁰⁵ Sobre o Naturalismo em Portugal, consulte-se, em particular, os seguintes estudos: Carlos Reis (coord.), “O Naturalismo em Portugal”, in *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta, 1989, pp. 90-104; Alberto Ferreira, *Estudos de cultura portuguesa do século XIX*, Lisboa, Moraes, 1980; Oscar Lopes, *As Contradições da Geração de 70*, Porto, Biblioteca Fenianos, 1946 e *Álbum de Família – Ensaios sobre autores portugueses do século XIX*, Lisboa, Caminho, 1984.

¹⁰⁶ Émile Zola em *Le roman expérimental* (1880). Utilizamos aqui o volume *Émile Zola, El Naturalismo* (*Selección, introducción y notas de Laureano Bonet*), Ediciones Península, Barcelona, 1972. Veja-se, em particular, o capítulo “La novela experimental”, pp. 29-69.

seu objectivo fundamental o estudo científico das condições sócio-culturais e psicofisiológicas que condicionam e estigmatizam o futuro das personagens e revelam, no processo, as possibilidades de reforma. Aplicando o «*método científico moderno*» à literatura, o autor põe em relevo as estreitas relações que existem entre a origem social, o ambiente social, a hereditariedade e a educação das personagens, e o comportamento posterior destas. Alicerçando-se na análise das influências deterministas do meio e da hereditariedade, o escritor naturalista tende a ver o seu estudo científico de todo um ambiente patológico de misérias sociais e psíquicas tanto como o ponto de partida para o progresso da humanidade quanto como o método mais sistemático e eficaz na divulgação e denúncia dos problemas da sociedade. Apoiando-se nas teorias de Zola sobre o romance experimental, Carlos Reis reafirma as intenções reformistas do Naturalismo quando assinala que este movimento «*se auto-arrogava intuítos moralizadores numa sociedade que devia ser profundamente modificada pela acção profiláctica das suas obras*»¹⁰⁷. Recorde-se que estes princípios haviam largamente triunfado em França no domínio da criação literária com as obras de Stendhal, Merimée e, sobretudo, Balzac, atingindo o seu auge na segunda metade do século com a publicação do romance *Madame Bovary* de Flaubert (1857). Deste último escritor poderá Fialho ter herdado o conceito de homem como ser social. No entanto, é Balzac quem lê ainda nos tempos de ajudante de farmácia - grande parte de *La Comédie Humaine* como adiante se referirá.

¹⁰⁷ Carlos Reis, em *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Livraria Almedina, Coimbra, 1975, p.117. Veja-se ainda Yves Chevrel, *Op. Cit.*

3.1.2 O simbolismo-decadentismo

Enquanto o projecto naturalista se reclama de uma “realidade” (científica, fisiológica), os seus opositores, simbolistas e decadentistas principalmente, reclamam-se não de uma “realidade real”, material e pretensamente científica, mas do imaginário, do mito, do sonho e do fantasma – provavelmente cada vez mais uma espécie de “realidade alternativa”.

Os decadentistas, ao contrário dos naturalistas, se bem que não recusando liminarmente alguns dos pressupostos ideológicos e estéticos do Naturalismo, radicam-se nessa matéria “patológica” e aí fazem florescer as metáforas da genialidade “decadente”. Se os naturalistas, grosso modo, adoptam uma posição de exterioridade e de pretensa objectividade em relação aos fenómenos “patológicos”, os decadentistas, pelo contrário, são-lhes interiores e apresentam os seus heróis (máscaras ou outros-eus) como uma emanção positiva da decadência individual e/ou sócio-cultural esteticamente valorizada. Entre uns e outros há, porém, linhas de continuidade, pois, se os naturalistas revelaram obsessivamente as pústulas sociais – o que seria, aliás, um dos factores imaginários do pessimismo finissecular – os decadentistas, na tradição das posições e constelações decadentes, apropriaram-se delas, interiorizaram-nas e sujeitaram-nas a uma alquimia estética. Deste modo, o decadentista finissecular é, por um lado, o herdeiro de certos tipos da teorização determinista (o peso do determinismo hereditário degenerescente é um dos obsessivos *leit-motive* em muitos contos de Fialho de Almeida) e, por outro, uma reacção contra o reducionismo enfadonho e o “puritanismo” cientista e burguês dos naturalistas¹⁰⁸. A “modernidade” estética passa então a ser uma equivalente do “espírito da decadência”¹⁰⁹, isto é, da assunção consequente do facto de se ter nascido e de se viver numa “civilização em declínio”. Seria precisamente a dolorosa

¹⁰⁸ Lawrence Rothfield, *Vital Signs. Medical Realism in Nineteenth-Century Fiction*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.

¹⁰⁹ Colloque de Nantes, *L'Esprit de décadence, I, II*, Paris, Librairie Minard, 1980/1984 e a já citada obra de Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1890)*, Paris, PUF, 1977.

consciência desta situação que activaria a tendência para os “paraísos artificiais”, o egotismo dândi e os exílios aristocráticos, as estufas onde se gerariam essas flores raras, excêntricas, artificiais e bizarras da decadência estética.

O simbolismo-decadentismo, dando larga voz à crise racionalista de Fim-de-Século, como temos vindo a sublinhar, seria, então, a redescoberta da paixão pelo infinito, do onirismo, do poder sugestivo e criativo dos símbolos como caminho para o universo dos arquétipos que se encontra muito para além da superfície e da ordem do “real” construídas pelos naturalistas.

É pois no ambiente de crise - a consciência de um passado que se recusa, de um futuro que se não podia intuir mas que se encara com pessimismo - que se desenvolve o movimento literário designado por Decadentismo. Entre Baudelaire, Oscar Wilde e E.A. Poe, tem por manifesto o romance *A Rebours*¹¹⁰ (1884) de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), a romper drasticamente com a estética naturalista-realista. O seu emblema é a revista política e literária *Lutèce* (1882-1886) - que assim se despede no seu último número:

Madame Lutèce vient de rendre le dernier soupir. Elle fut jadis puissante et belle; elle ne se vendit peut-être jamais guère, mais elle aura l'éternelle gloire de s'être donnée tout entière aux poètes de l'école nouvelle. Ceux dont la presse clame le nom à cette heure ont écrit pour elle leurs meilleurs vers et aussi les pires. Le berceau du symbolisme et de la décadence fut son lit...

Não se enuncia ainda uma diferença clara entre Simbolismo e Decadentismo. Também Fialho será contaminado por este tipo de sensibilidade pessimista que

¹¹⁰ Em pleno apogeu do Naturalismo, em França, o aparecimento de um contra-modelo, como *A Rebours* de Huysmans, assinala a possibilidade teórica e prática de um modelo romanesco outro, fundado na empresa de desconstrução da *mimese* romanesca que já apresenta, na época, sinais de “crise”. No entanto, recorde-se que a expressão “crise do romance” não é utilizada na época, remontando, em França, segundo Michel Raimond, a 1910 e ao título de um artigo de L.- A. Daudet, falando-se, já desde 1905, de “decadência do género romanesco”. Cf. Michel Raimond, “La Crise du roman”, in *Manuel d'histoire littéraire de la France*, tomo V, Paris, Editions Sociales, 1977, p. 551, bem como, do mesmo autor, *La Crise du roman. Des Lendemain du naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1966. No domínio dos estudos das práticas poéticas veja-se a obra de Michel Décaudin, *La Crise des Valeurs Symbolistes. Vingt ans de poésie française 1805-1914*, Slaktine, Genève-Paris, 1981. Sobre os “sinais de crise” no campo literário finissecular francês veja-se Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1984. No âmbito português consulte-se *Ficção e Narrativa no Simbolismo. Antologia*. Selecção e prefácio de Fernando Guimarães, Lisboa, Guimarães Editores, 1988.

ganhara raízes por toda a Europa¹¹¹. E, à semelhança da maioria dos seus contemporâneos, não faz a distinção entre essas duas estéticas. Mais ainda, na última página da primeira edição de *A Cidade do Vício* (1882) Fialho torna pública a sua intenção de elaborar uma colectânea de inspiração balzaquiana a ser designada *Os Decadentes*.

Com efeito, as décadas de mil oitocentos e oitenta e noventa constituíram um período cultural onde se assiste a um recrudescimento dos idealismos – de um “idealismo objectivo” nas linhas de Kant e Hegel, a um “idealismo subjectivo” da linha de Fichte. Ressurgem neo-espiritualismos – o “catolicismo estético”; a “religiosidade búdica”; o ocultismo. Todos eles coexistem com um pessimismo despoletado pela crise das “religiões” do Progresso ou do racionalismo de herança “iluminista”. Tal é facilitado, em parte, pela penetração tardia, em França, das filosofias de Arthur Schopenhauer (1788-1860) e de E. Hartmann (1842-1906). Para Schopenhauer¹¹² a ideia de progresso não passaria de uma miragem, pois apenas existe o eterno presente. A vida seria fundamentalmente tédio e sofrimento e o ser humano mero joguete inconsciente da cega e universal vontade-de-viver que submeteria os indivíduos ao jugo supremo da sobrevivência da espécie. A solução estaria, pois, na anulação do desejo, seja através do contemplativismo estético, através do ascetismo ou de uma postura nirvânica. Tal como para o seu discípulo Hartmann, o filósofo alemão considerava o amor uma ilusão, dado que constituía uma artimanha da espécie para, através da união erótica, se reconstituir indefinidamente. Hartmann, que substitui a imperial vontade schopenhauriana pela categoria do Inconsciente, defendia, por seu turno, que o holismo racionalista ao asfixiar o inconsciente (a fonte da vida) só poderia conduzir a um insípido e seco racionalismo esterilizador do vitalismo. Contra uma pedagogia “racionalista” este exprime, pois, a necessidade de uma pedagogia do “imaginário” que seria a

¹¹¹ Veja-se Bernard Martocq, *Le pessimisme au Portugal (1890-1910)* in Arquivos do Centro Cultural Português. Vol. V. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian. 1992.

¹¹² Jean Pierrot, *L'Imaginaire Décadent*, op. cit., p. 152.

manifestação mais directa do Inconsciente. Quanto ao erotismo, considerava-o uma mistificação, ocultando o instinto, esse mecanismo essencial aos superiores fins da espécie. Deste modo, segundo Jean Pierrot, a teoria do Inconsciente de Hartmann seria, de certa forma, «*une transposition positiviste de la notion religieuse de Providence, mais une Providence aveugle poussant absurdement au maintien et à la prolongation inutiles de la vie dans le monde*».

Se o Naturalismo e o Simbolismo-Decadentismo se atraem e repelem como “irmãos inimigos”, comungando, em parte, de um mesmo imaginário de época, o trabalho do texto decadente, transfigurando os dados do Naturalismo, vai sobretudo na direcção de uma multiplicação de zonas de sombra, da exploração do mistério e do fantasmático, recusando, assim, a pretensa transparência proposta pelo método naturalista. Ainda, estabelecendo-se como um claro desvio face aos modelos narrativos dominantes – particularmente face à ainda larga predominância do Naturalismo de matriz zoliana que se demonstra sobretudo no domínio da realização romanesca – evidencia-se uma tendência generalizada na época para o cultivo das formas breves e fragmentárias.

Assim, uma das características mais marcantes da literatura europeia (e da francesa em particular) de finais do século XIX será provavelmente (e na esteira do Romantismo¹¹³) a sua tendência para uma cada vez mais intensa exploração dos territórios oníricos, da alucinação, da lenda, da fábula, um «*dépayement*» obsessivamente perseguido através da escrita, em suma, a procura de um mundo “outro”, contraponto de um real sentido disforicamente.

Afastando-se, consciente e deliberadamente, da representação canónica da materialidade do mundo, recusando, por vezes, a acção programática da inventariação do “real” que enforma a visão realista e naturalista dos finais de

¹¹³ José Carlos Seabra Pereira “A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades”, in *Nova Renascença*, 35/38, volume IX, Porto, 1990, pp. 143-156.

oitocentos, estes autores evidenciam, frequentemente, uma estética do ornamento e do artifício, um marcado esteticismo.

Temos consciência, no entanto, que o conceito periodológico de esteticismo é problemático. Seja por sugerir uma uniformização de códigos literários e artísticos que de facto não existe, seja porque a proliferação de escolas a funcionar num âmbito temporal razoavelmente coincidente – o caso do Simbolismo, do Impressionismo e do Decadentismo – desaconselha a utilização de uma delas apenas como definidora do período em questão. Assim sendo, embora a designação “esteticismo” encontre alguma justificação, convém desde já realçar que o conceito nos interessa aqui essencialmente como posição estética e ideológica comum a todas as tendências e correntes finisseculares no que respeita ao lugar e função da arte na sociedade burguesas¹¹⁴. Será a tradução de um “drama espiritual” provocado pela vacuidade metafísica e mítica que reina sobre o positivismo finissecular, um meio de evasão da realidade e um “mascarar” dessa ausência.

Veremos, assim, como no quadro de realizações narrativas ainda largamente cingidas à composição realista e aos macro-signos literários da ficção naturalista (sobretudo no caso de Fialho de Almeida), se desenvolvem efeitos de sentido transcendentais, de índole eminentemente metafísica, em particular no relevo dado pelos escritores a subgéneros transaccionais como o conto e a narrativa breve, plenos de divagações “impressionistas”, de alegorias, de processos de poetização da diegese: a delimitação exígua ou a fragmentação, a estruturação reiterativa ou a composição musical em torno da recorrência de um sintagma ou de uma imagem nuclear, o desinteresse pelo objecto exterior, a sua estilização ou a sua instrumentalização em favor do subjectivismo. Como afirma José Carlos Seabra Pereira¹¹⁵, a narrativa finissecular, com manifestas ligações à matriz romântica, é

¹¹⁴ Veja-se, a este propósito, Linda C. Dowling, *Aestheticism and Decadence. A Selective Annotated Bibliography*, New York and London, Garland Publishing, 1977, em especial a introdução (pp. VII-XXV).

¹¹⁵ José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1975. Veja-se ainda, deste autor, “Tempo neo-romântico (contributo para o

«clara manifestação da crise de questionação do paradigma cientista-progressista, não podendo a dinâmica dos estilos finisseculares segregar-se do processo de instauração, hegemonia e crise desse mesmo paradigma».

Com os estetas finisseculares dá-se, pois, um certo retorno à subjectividade e rusticidade, numa regressão neo-romântica. Procura-se a evasão de um mundo concreto e real, em busca de um outro habitado por sombras, por figuras extravagantes e mórbidas. A linguagem para o traduzir é “barroquizante”, na dominância do pormenor descritivo e nas “cores” sensacionalistas e vivas, “disfarçando” a voragem do niilismo pelo ludismo. Diz-nos Fialho em *Os Gatos*:

Hoje capta-se a aura condensando tudo em parágrafos curtos, dizendo tudo em linguagem inaudita, louco-lúcida, e incisiva, e perturbante, entrando na carne em epilepsias de som, de emotividade mordente, de vertiginosidade paradoxal e maquiavélica. Uma linha de prosa moderna deve conter o sumo de cinquenta ou sessenta páginas antigas, cada imagem deve ser um mundo e cada nótula de observação uma psicologia humana fumegante.¹¹⁶

Ganham importância a prosa rítmica, a adopção de estruturas frásicas não comuns, as imagens inéditas, insólitas ou carregadas de “exotismo”.

O Decadentismo foi assim, em parte, o fruto de uma época de ilusões perdidas e revoltas reprimidas, uma herança não apenas cultural, mas também social, política e literária. Simultaneamente, a narrativa finissecular, por via do fantástico, irá tornar-se porta-voz das discussões e polémicas literárias e das profundas convicções de uma modernidade que tende a afirmar-se cada vez mais.

Como teremos ocasião de demonstrar, será no âmbito do “fantástico decadente” – um fantástico que poderemos designar como renovado face à tradição

estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)”, in *Análise Social*, vol. XIX (77.78.79), 1983, pp. 845-873 e o volume VII [Do Fim-de-século ao Modernismo] da *História Crítica da Literatura Portuguesa* (Coordenação de Carlos Reis), Editorial Verbo, Lisboa, 1995, em particular, a introdução ao capítulo 1 (“As Encruzilhadas do Fim-de-Século”), pp.13-32, bem como “Rei-Lua, Destino Dúbio, Legados Finisseculares e Eversão Modernista na Lírica de Mário de Sá-Carneiro”, in *Colóquio Letras* (Mário de Sá-Carneiro a Cem Anos do Seu Nascimento), nº 117/118, pp.169-192 Setembro-Dezembro 1990, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

¹¹⁶ Fialho de Almeida, *Os Gatos/5*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, pp. 71-72.

do fantástico romântico¹¹⁷ - que, de uma forma mais marcada, se irá manifestar a crise de identidade do esteta finissecular. Desgostado de um “real” que recusa, estabelece deste modo, no plano da criação estética verbal, uma ligação da literatura de finais de oitocentos com a modernidade literária do século XX. E, encarada deste modo, a literatura decadente constitui-se, de facto, como um dos primeiros núcleos expressivos da emergente modernidade que se afirmará nos inícios do século passado.

¹¹⁷ Sobre o fantástico romântico vejam-se Tobin Siebers, *Lo Fantástico romântico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989 (tradução em Espanhol de *The Romantic Fantastic*, Ithaca, Cornell University Press, 1984) e o estudo de Karl Kroeber, *Romantic Fantasy and Science Fiction*, New Haven and London, Yale University Press, 1998. Sobre os processos de construção do Fantástico nos textos narrativos, veja-se, em particular, o estudo de Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980.

3.2 O fantástico: definições possíveis

No seu célebre estudo *Introduction à la littérature fantastique*¹¹⁸ Tzvetan Todorov (n.1939) interroga-se sobre a especificidade da narrativa fantástica e sobre os critérios que permitiriam definir o género. Retoma as análises precedentes para apontar as suas limitações, numa tentativa de proporcionar uma definição mais pertinente de uma família duplamente difícil de balizar – enquanto género, e enquanto fantástico. A problemática dos géneros será tratada mais adiante. Interessa aqui, portanto, o relevo dado às duas componentes que Todorov considera serem essenciais ao fantástico. Em primeiro lugar a dúvida, a hesitação no espírito do leitor – ou do narrador – quanto à manifestação dos acontecimentos “estranhos” que testemunha; em segundo lugar, a necessidade de o leitor estar implicado no mundo do narrador ou das personagens e, daí, exigir-se um modo de ler que não pode ser poético nem alegórico. Apesar do mérito do trabalho de Todorov, seminal para uma mais precisa definição do fantástico, é notória a escassa reflexão deste autor sobre o que escreve Freud em *Das Unheimliche*¹¹⁹ (a “inquietante estranheza”).

Todorov nota as relações que o texto fantástico mantém com a psicologia, mas dir-se-ia que se recusa a ir mais fundo neste domínio. Não deixa, no entanto de dedicar toda a última parte do seu estudo ao que ele designa como “temas do eu e do tu” onde acentua a importância do “patológico”. Lê-se na sua conclusão:

On comprend mieux pourquoi notre typologie des thèmes coïncidait avec celle des maladies mentales: la fonction du surnaturel est de soustraire le texte à l'action de la loi et par là même de la transgresser.¹²⁰

Não nos parece que se possa duvidar da existência de uma função subversiva no texto fantástico. O próprio Todorov mostra convincentemente como muitos

¹¹⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*

¹¹⁹ Sigmund Freud, “L’Inquietante étrangeté (*Das Unheimliche*)”, in *Essais de Psychanalyse Appliquée*, Paris, NRF-Gallimard, Idées 243, 1975.

¹²⁰ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 167.

escritores do século XIX o utilizaram para exprimir ideias ou factos que, de outro modo, a censura teria atacado e silenciado. Por exemplo, ao imputarem determinadas acções ao Diabo, os autores preservavam a hipótese de recondução a uma moral burguesa ou no mínimo maioritária.

Por sua vez, Sigmund Freud (1856-1939), ao debruçar-se sobre a “essência” do fantástico – no ensaio acima referido *Das Unheimliche*, entre outros – havia apontado uma via de entendimento do fenómeno que nos parece central para uma caracterização do fantástico finissecular. É sintomático que Freud tenha desenvolvido as suas teorias médicas e psicanalíticas numa época simultaneamente preocupada com e fascinada pelo “patológico”, pelo “desviante”, um “desvio” aos padrões de comportamento e normas que são de uma sociedade burguesa. A “inquietante estranheza” é o que não releva do domínio do conhecido, do doméstico: o que é “estranho à casa”. Freud vê nesta irrupção do desconhecido no real quotidiano o lugar de retorno do reprimido. O fantástico poderá assim, e também, ser entendido como uma súbita manifestação do regresso do recalcado.

Antes de ambos, Charles Nodier (1780-1844), hoje considerado como um dos primeiros teóricos do fantástico em França, relacionou pertinentemente este género – o fantástico – com a decadência¹²¹. O escritor, identificando o fantástico como “literatura de imaginação” e, portanto, “romântica”, pretendia que o objectivo do fantástico fosse a renovação de uma literatura que em seu entender se estiolava, de uma literatura em “crise”. Esta perspectiva vai ser adoptada tanto por Camille Paglia¹²² quanto Amy J. Ransom¹²³ que entendem terem sido as “sementes” da decadência literária cedo plantadas em França, manifestando-se já durante o período romântico com Théophile Gautier (1811-1872).

¹²¹ Cf. Charles Nodier, *Du Fantastique en Littérature*, in *Oeuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, 1968, t. V, p. 78.

¹²² Camille Paglia em *Sexual Personae*, New York, Random House, Vintage, 1990.

¹²³ Amy J. Ransom, *The Feminine as Fantastic in the ‘Conte Fantastique’*. *Visions of the Other*, New York, Peter Lang, 1995, em particular, o capítulo 4 - “Romanticism Raises the Dead – Gautier’s *La Morte amoureuse* (1836)”, pp. 89-121.

Se hoje sabemos que a abundante produção literária fantástica de finais de oitocentos não teve a capacidade de operar, de facto, a tão desejada renovação¹²⁴, não há dúvida de que o cultivo recorrente da temática fantástica nesta época indicia uma sensibilidade específica que irá constituir um dos primeiros núcleos expressivos de uma literatura nova.

Será este ponto que permite, apesar da diversidade de estrutura das respectivas narrativas, a aproximação entre Henry Guy de Maupassant (1850-1893) e os escritores decadentes. A referência a Maupassant impõe-se visto que a produção fantástica deste autor, contemporâneo de Fialho e de Lorrain, é provavelmente a mais importante da segunda metade de oitocentos, não apenas em França. Além do mais, Maupassant foi dos poucos autores da época a interrogar-se sobre o problema do fantástico, pondo em relevo fundamentais diferenças em relação à produção romântica. O artigo “Le Fantastique”, publicado em *Le Gaulois*, em 1883, escrito pouco antes da elaboração das melhores páginas do autor neste âmbito, constitui uma verdadeira poética do fantástico epocal¹²⁵. Procede aqui a uma identificação das suas características principais:

L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar.¹²⁶

O fantástico para Maupassant é «*frisson*», «*puissance terrifiante*», raia o sobrenatural; transforma o real tornando-o pesadelo, febre; o seu fulcro é o medo. Este jogo com o psicológico requer da parte do escritor uma particular habilidade

¹²⁴ Veja-se, a este propósito, a obra de Gérard Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994.

¹²⁵ Cf. Guy de Maupassant, “Le Fantastique”, in *Le Gaulois*, 7 de Outubro, 1883. A este propósito, veja-se J. Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992 e C. Licari, “Récit bref, récit conté, récit écouté”, in AA.VV., *Il “roman noir”, forme e significato, antecedenti e posterità*, Torino-Genève, Cirvi-Slatkine, 1993, pp. 237-259.

¹²⁶ Guy de Maupassant, *art. cit.*

narrativa – que Maupassant logo exhibe em "Le Horla" – a capacidade de fazer “entrever” sem explicar, de comunicar ao leitor «*cette poignante sensation de la peur inexplicable qui passe, comme un souffle inconnu parti d’un autre monde*». Num dos seus primeiros contos – “La Peur” (1884) – podem também ler-se as seguintes palavras:

Plus de fantastique, plus de croyances étranges, tout l’inexpliqué est explicable. Le surnaturel baisse comme un lac qu’un canal épuise: la science de jour en jour recule les limites du merveilleux.¹²⁷

Sublinha o facto de o sentido do sobrenatural se encontrar em notório declínio dado a Ciência ter agora a capacidade de explicar diversos fenómenos tidos por “misteriosos” pelos homens do passado. Uma ideia que irá ser reiterada por Jean Lorrain:

La science moderne a tué le Fantastique et avec le Fantastique la Poésie, Monsieur, qui est aussi la Fantaisie: la dernière Fée est bel et bien enterrée et séchée comme un brin d’herbe rare, entre deux feuillets de M. de Balzac.¹²⁸

Esta opinião irá ser recorrente e partilhada por outros escritores da época. Registe-se, desde já, que os autores do fantástico deste período se colocam numa relação dialogal, por vezes antagónica, com a Ciência, que tenderá cada vez mais a circunscrever-lhes o espaço vital. Fantástico é aqui também sinónimo de poesia. O fantástico torna-se prova da existência de um outro mundo – o seu *sym-bolon* – que contamina o real quotidiano; um mundo supra- ou infra-natural. O sobrenatural é cercado, aflorado, mas sempre em função de, e a partir de um real – que se desvirtua, exteriormente ou a partir do interior.

¹²⁷ Guy de Maupassant, “La Peur”, in *Le Horla*, *op. cit.*, p. 206.

¹²⁸ Jean Lorrain, “Lanterne magique”, in *Histoires de masques*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987, p. 38. Repare-se na crítica ao projecto realista de Balzac.

3.2.1 Especificidades - a fragmentação do 'eu'

A análise marxista do fantástico de finais de oitocentos levada a cabo por Monleón¹²⁹ demonstra, precisamente, como o recorrente sentimento finissecular de fragmentação do eu, confrontado com a realidade disfórica da vida, encontra no imaginário das drogas (os baudelairianos “paraísos artificiais”), nos universos oníricos e na loucura, uma possível (mas sempre ilusória) evasão. Diferentemente dos românticos – cuja arte perseguia o Ideal, a união da alma e do corpo, do espírito e da matéria, do masculino e do feminino, do simbólico e do imaginário, uma mais completa e unificada expressão estética – estas “fugas” e a visão decadentemente esteticista de finais do século, privilegiando as correspondências, as ambiguidades e ambivalências, conduzem inevitavelmente o sujeito à ansiedade, à mais profunda angústia existencial. A perspectiva adoptada por Monleón articula este “colapso” do ser com o desencanto da Razão, um desencanto inevitável, segundo o autor, dadas as contradições geradas entre os ideais igualitários da ideologia da classe média e os privilégios burgueses do capital. Deste “assalto à Razão” – que o estudioso situa no ano de 1848, data do “Manifesto Comunista” – decorre o inquietante sentimento de vazio espiritual, um vácuo que ameaça o eu, conduzindo-o à destruição. O corpo, a Natureza, a mulher, tudo transpira agora decadência física, corrupção e morte. Ao considerar a “psicologização”, a “interiorização” do fantástico, característica desta época, a “internalização do monstruoso” presente na obra de Maupassant, por exemplo, Monleón relaciona-a com esse “assalto à Razão” que se intensifica em finais do século. Deste modo, o autor sustenta que o fantástico finissecular revela o paradoxo ideológico da cultura burguesa dominante, confrontada com a escolha política do reconhecimento das classes trabalhadoras e das suas reivindicações de liberdade e igualdade ou da (de)negação do progresso e, conseqüentemente, da regressão a um refúgio final nos princípios da “des-razão” do *Ancien Régime* que

¹²⁹ José B. Monleón, *A Specter is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

tinham sido destronados com a tomada da Bastilha. Confrontada com o espectro da sua própria “des-razão”, a monstruosidade ataca o burguês “por dentro”, no mais profundo do seu íntimo. A ameaça surge agora do “caos” da sociedade urbana industrializada.

Trata-se, com efeito, de um outro modo de encarar a vida e de a representar e interpretar: o fantástico torna-se uma via privilegiada na tentativa de superação da realidade, da angústia e do mal-estar da vida burguesa, um gesto de resistência estética à tirania do idêntico, à massificação da arte, face ao permanente assédio de uma “indústria cultural” inteiramente submetida à razão instrumental identitária.

3.2.2 Renovação: o fantástico interior

Os estudiosos que se têm interessado pelo fantástico de finais de oitocentos parecem estar de acordo na identificação de características comuns deste tipo de produção literária. Castex, por exemplo, fala de um “fantástico interior” que se distinguiria do fantástico romântico porque precisamente faz da exploração das profundezas da mente a sua própria matéria. O sentido do mistério – sem o qual, segundo Castex, não existe fantástico – seria, portanto, inerente à psique humana¹³⁰. Este autor foi um dos primeiros estudiosos a proceder a uma reavaliação do fantástico decadente. Na segunda edição da *Anthologie du Fantastique*, por ele organizada em 1963 para a editora Corti, inseriu autores e textos hoje considerados exemplares do fantástico decadente como “Les trous du masque” de Jean Lorrain, “Le Magnolia” de Remy de Gourmont (1858-1915) e “La Cité dormante” de Marcel Schwob (1867-1905).

Note-se que a distinção entre “fantástico interior” e “exterior” é de longa data. Já Nodier, em prefácios aos seus contos, declarava esgotada a veia do “fantástico exterior”, expressão com que o escritor romântico designava as narrativas que

¹³⁰ Cf. Pierre-G. Castex, *Le Conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951. Consultem-se, em particular, as pp. 93-118.

fizessem referência a ou convocassem fantasmas e espectros. Sendo tão numerosos os estudos dedicados a uma definição de fantástico e à especificidade do género, referir-nos-emos apenas aos estudos que tratam, em particular, do fantástico de fim-de-século.

Outro estudioso desta literatura, Marcel Schneider, fala de um fantástico “revisto e corrigido” pela crueldade ou pelo medo¹³¹. Baronian, por seu turno, refere um “novo fantástico”, pondo a tónica, deste modo, no carácter inovador deste tipo de produção estética¹³². Certamente que à destriça do fantástico “interior” e do “exterior” não é alheia a lição de Edgar Allan Poe (1809-1849 – sobretudo o Poe das *Histórias Extraordinárias*, que encontraram, em França, o seu tradutor em Baudelaire), escritor que influenciará toda uma geração de autores de finais de oitocentos e cuja obra narrativa contribuirá para uma mais clara separação do fantástico romântico e do decadente.

Talvez a principal característica do fantástico finissecular (decadente) consista, portanto, na profunda e lúcida (porque conscientemente assumida) indagação psicológica a que os escritores desta época se lançaram. Assim, nem sempre as narrativas fantásticas de finais de oitocentos propõem um contacto com o sobrenatural. Pelo contrário, nascendo da “realidade” de um mundo em crise, muitas vezes de um quotidiano sentido como disfórico, do qual o indivíduo se desgosta, muitas destas narrativas propõem um inquietante e desconcertante encontro com o “abismo interior”, com as angústias existenciais do sujeito e da colectividade, em consonância com a filosofia pessimista de que se nutre grande parte dos seus autores. À luz da leitura de numerosas narrativas fantásticas elaboradas no Fim-de-Século francês, de Gourmont a Schwob, passando por Rachilde e Lorrain e, sobretudo, por Maupassant, temos a impressão de que as tentativas de definição do género

¹³¹ Cf. Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.

¹³² Cf. J.- B. Baronian, *Un nouveau fantastique*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1977.

avançadas por críticos como Castex, Vax ou Caillois¹³³ teriam que ser “dilatadas” para melhor se adequarem a uma nova atmosfera e sensibilidade que estes escritores, no seu conjunto, propõem.

Baronian, por exemplo, afirma:

Le fantastique n'a pas d'autre décor, n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien. C'est là qu'il apparaît – toujours irrémédiablement, exclusivement. C'est la banalité des jours qu'il dérange, c'est le fragile ordre terrestre qu'il met en péril, c'est l'horizon des contraintes et des conventions, la lancinante monotonie des idées reçues, la vanité des idéaux humains qu'il vient brusquement briser ou insidieusement flétrir.¹³⁴

De facto, estas características adaptam-se à representação do mundo proposta pela literatura fantástica de finais do século passado, uma produção textual que, em larga medida, se configura como uma alternativa ao real.

- Alucinação e loucura

A partir desta perspectiva pode justificar-se as circunstâncias de muitos dos autores do período – e aqui diferentemente de Maupassant – acabarem por vir a privilegiar como motivo indutor do fantástico a alucinação. Esta pode decorrer de um estado

¹³³ Para além da já citada obra de Castex, consultem-se ainda R. Caillois, *Au Coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965; L. Vax, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1963 e, do mesmo autor, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965; *Littérature*, 8, 1972; I. Bessière, *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1973; Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1976; J.-L. Steinmetz, *La Littérature fantastique*, Paris, PUF, 1990. Das obras mais recentes, vejam-se Jacques Finné, *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980; Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982; Neil Cornwell, *The Literary Fantastic, from Gothic to Postmodern*, London, Harvester/Wheatsheaf, 1990; Lucie Armitt, *Theorising the Fantastic*, London, Arnold, 1996 e o estudo comparativo de Claire Whitehead, *The Fantastic in France and Russia in the Nineteenth Century. In Pursuit of Hesitation*, Studies in Comparative Literature 10, Legenda, 2006. Consulte-se ainda *Tendências da Literatura: Olhares sobre o Fantástico na Literatura-I* (coordenação de Henriqueta Maria Gonçalves), Centro de Estudos em Letras da UTAD, Publicações Pena Perfeita, 2006 e Maria João Simões (coord.), *O Fantástico*, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, Coimbra, 2007.

¹³⁴ J.- B. Baronian, *op. cit.*, p. 16.

patológico natural – a loucura – ou resultar de práticas de intoxicação – o uso de drogas.

O fascínio pelo ópio e seus derivados – em Thomas De Quincey (1785-1859), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Baudelaire, E. A. Poe - tem sido estudado e está bem documentado¹³⁵. Quanto aos nossos autores, tinham conhecimento dos seus efeitos – Fialho trabalha numa farmácia e é médico; Lorrain é um dos viciados no consumo de éter¹³⁶.

O estado alucinatório surge, assim, como uma das primeiras manifestações de uma profunda perturbação psíquica, natural ou induzida. Por vezes será um dos primeiros sinais de loucura; outras vezes é o próprio sujeito que inexplicavelmente experimenta uma ténue sensação de mal-estar, um receio persistente, um temor que se transforma numa angústia insuportável. Em ambos os casos procura-se a exibição de uma interioridade – assiste-se à representação das pulsões, à revelação da “voz do inconsciente”¹³⁷, à materialização do “absurdo”, o monstro que pode existir dentro ou fora do “eu”. Caberá aqui referir o título sintomático da recolha de textos narrativos de Rachilde (Marguerite Vallette-Eymery 1860-1953, outra das figuras tutelares do Decadentismo e do fantástico finissecular, contemporânea e amiga de Jean Lorrain) *Le Démon de l’Absurde*¹³⁸.

¹³⁵ A este propósito, consulte-se Alethea Hayter, *Opium and the Romantic Imagination. Addiction and Creativity in De Quincey, Coleridge, Baudelaire and Others*, Londres, Crucible, 1988; Paul Butel, *L’Opium. Histoire d’une fascination*, Paris, Perrin, 1995; Arnould de Liedekerke, *La Belle Epoque de l’opium. Anthologie littéraire de la drogue de Charles Baudelaire à Jean Cocteau*, Paris, Editions de la différence, 1984.

¹³⁶ Veja-se, por exemplo, o texto “Les Trous du masque”, in Jean Lorrain, *Sensations et souvenirs*, Paris, Charpentier, 1895.

¹³⁷ Veja-se o estudo de Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d’une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l’imaginaire fin-de-siècle*, Histoire des idées et critique littéraire, volume 438, Droz, 2008 e a obra de Patrick Cardon, *Discours littéraires et scientifiques fin-de-siècle. Autour de Marc-André Raffalovich*. Orizons, chez L’Harmattan, Paris, 2008.

¹³⁸ Rachilde, *Le Démon de l’Absurde*, Paris, Mercure de France, 1894, citado por C. Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991. Sobre o fantástico na obra narrativa de Rachilde veja-se, em particular, o artigo de J.- B. Baronian, “Rachilde, ou l’amour monstre”, in *Magazine Littéraire*, 228, 1991, pp. 42-46.

- Demandas do sobrenatural

O fantástico finissecular irá igualmente beneficiar de um renovado gosto pelas teorias do esoterismo e do ocultismo, largamente difundidas em finais de oitocentos¹³⁹. Mesmo não tomando em consideração a produção literária de Joséphin Péladan (1858-1918), autor finissecular cuja obra nos surge intimamente ligada às teorias do ocultismo¹⁴⁰ (mas que, na realidade, não se pode classificar como fantástica¹⁴¹), facilmente encontramos em muitos outros autores de fim de século a convocação de teorias esotéricas e do “oculto” o que, naturalmente, confirma a grande fortuna dessas especulações não apenas em França mas um pouco por toda a Europa¹⁴².

A moda do ocultismo – intenso sintoma da crise racionalista de Fim-de-Século – pode manifestar-se sob as suas mais variadas versões: magia, espiritismo, teosofia, quiromancia, cabala, astrologia, satanismo. Vai motivar muitos dos estetas finisseculares, seja como alimento seja como antídoto para a decadência. No segundo caso pode servir de exemplo a obra do acima mencionado rosicruciano católico Joséphin Péladan. Peladan, aliás Sâr Mérodack (mais do que Mago – assim se auto-designava) publica entre muitos outros o romance *Le Vice Suprême* (1884) – recheado de romantismo e ocultismo, põe em cena as forças secretas que lutam para destruir a humanidade. A obra de Péladan (cujos textos se encontram quase todos

¹³⁹ Sobre a “moda” esotérica de fim de século, veja-se N. Emont, “Thèmes du fantastique et de l’occultisme en France à la fin du XIX siècle”, in AA.VV., *La Littérature Fantastique. Colloque de Cerisy*, op. cit. pp. 137-156. Neste texto, o autor analisa algumas convergências entre fantástico, ocultismo e espiritismo. Consulte-se igualmente o recente estudo de Ida Merello, *Esoterismo e Letteratura Fin de Siècle. La sezione letteraria della rivista “L’Initiation”*, Fasano di Brindisi, Schena, 1997.

¹⁴⁰ Péladan, para além da sua actividade esotérica e literária, seria também o célebre e polémico organizador dos “Salons de la Rose-Croix” (1892-97), onde procurava promover uma arte idealista e mística, contrária tanto ao Impressionismo como ao Naturalismo.

¹⁴¹ Consulte-se V. Ramacciotti, *La Chimera e la sfinge. Immagini, miti e profili decadenti*, Genève-Paris, Slatkine, 1987 e M.-C. Bancquart, P. Cahné, *Littérature Française du XX siècle*, op. cit.

¹⁴² Em Espanha, Ramón del Valle-Inclán – um dos autores ibéricos mais paradigmático do espírito e da sensibilidade finisseculares - também manifestou vivo interesse pelas teorias do ocultismo e do esoterismo que iriam constituir a matriz de obras como *La Lámpara maravillosa*. Sobre o hermetismo nesta obra consulte-se, o artigo de Fernando Barros “O Pensamento hermético em *La Lámpara maravillosa* de Valle-Inclán”, in *Grial*, 82, Tomo XXI, Vigo, 1983.

disponíveis na Internet) será considerada – em particular a «*ethopée*» *Décadence Latine* – uma verdadeira “enciclopédia” do gosto decadente, abordando temas como pré-rafaelismo, hermafroditismo, os primitivos, o sorriso leonardesco, Gustave Moreau (1826-1898), Félicien Rops (1833-1898), o romance russo, a música de Richard Wagner (1813-1883)¹⁴³.

Nas narrativas finisseculares por vezes também são convocados casos de possessão demoníaca, de vampirização, aparições espectrais, toda uma série de fenómenos “estranhos” que pertencem mais à esfera do fantástico tradicional (o emblemático castelo isolado e em ruínas, a sombria igreja medieval, imagens, em grande parte, derivadas dos *topoi* do romance gótico¹⁴⁴). Frequentemente os autores recorrem a estes subterfúgios numa tentativa de criação de uma atmosfera “anti-naturalista”. O gesto de «*dépaysement*» corresponde efectivamente à procura de um mundo “outro”, contraponto de um “real” sentido disforicamente, como já referimos.

No entanto, apesar desta apropriação transformante de alguns elementos do fantástico tradicional, o fantástico decadente tende, na maior parte dos casos, a não privilegiar os *topoi* convencionais da tradição do fantástico mas, pelo contrário, surge em estreita ligação com as novas teorias científicas sobre a nevrose e com a descoberta do inconsciente e em sintonia com o “mundo moderno”. A este propósito, afirma G. Ponnau:

Ecrivains par excellence de l'insolite et de l'étrangeté psychique, les auteurs fantastiques vont de plus en plus souvent circonscrire leurs récits à l'intérieur de cette zone placée sous l'influence de Darwin et de Spencer, de Charcot, de Hartmann et de Lombroso.¹⁴⁵

Facilmente encontramos um pouco por toda a Europa em muitos outros autores¹⁴⁶ de Fim-de-século a convocação de teorias herméticas e do “oculto”, a exploração de convergências entre fantástico, esoterismo e espiritismo¹⁴⁷.

¹⁴³ Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable. Le Romantisme Noir*, op. cit., p. 281.

¹⁴⁴ Terry Heller, *The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale of Terror*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1987.

¹⁴⁵ Gwenhael Ponnau, *La Folie dans la Littérature Fantastique*, op. cit., p. 79.

¹⁴⁶ Cf. Nota 142.

3.3 O fantástico decadente

Os textos “fantásticos” do Fim-de-Século assumem uma característica comum: revelam sobretudo a angústia, o terror. Trata-se de textos que tendem a ilustrar a crueldade e o horror de viver uma época marcadamente conturbada. Talvez mais do que em outras formas narrativas de finais de oitocentos, nestes textos dá-se a ler uma nova sensibilidade caracterizável por um profundo pessimismo, uma crise de identidade do sujeito, uma recusa da realidade (pelo menos, daquilo que “maioritariamente” se designa como tal), uma radical angústia existencial.

O “filão” do fantástico finissecular surge, deste modo, intrinsecamente ligado às problemáticas filosóficas e espirituais da época, como já referimos, e em íntima articulação com a inquietação metafísica dos artistas decadentes. Na esteira do já clássico estudo de Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable. Le Romantisme Noir*¹⁴⁸, outras obras têm igualmente vindo a reconhecer pleno direito de cidadania aos autores decadentes, pondo em relevo a importância da sua obra na gestação da modernidade do século XX¹⁴⁹. De um modo geral, todos estes autores procederam a uma reavaliação eminentemente valorativa do Decadentismo e da sua literatura¹⁵⁰. Estudos mais recentes sancionaram definitivamente a posição do Decadentismo na

¹⁴⁷ Ida Merello, *Esoterismo e Letteratura Fin de Siècle. La sezione letteraria della rivista “L’Initiation”*, Fasano di Brindisi, Schena, 1997.

¹⁴⁸ Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable. Le Romantisme Noir*, Paris, Editions Denoel, 1977.

¹⁴⁹ E. Carassus, *Le Snobisme et les lettres françaises*, Paris, Corti, 1966; N. Richard, *Le Mouvement décadent. Dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Nizet, 1968; F. Livi, *Huysmans et l’Esprit décadent*, Paris, Nizet, 1972; AA.VV. *L’Esprit de décadence*, Paris, Minard, 1976; L. Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, PUF, 1986; P. Citti, *Contre la décadence*, Paris, PUF, 1987.

¹⁵⁰ São ainda fundamentais os estudos que Hubert Juin dedicou ao “avant-siècle”: *Les écrivains de l’avant siècle*, Paris, Seghers, 1972 e *Lectures “Fins de Siècles”*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1992. Consulte-se ainda AA.VV., *Fins de Siècle Terme-Evolution-Révolution?*, Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Comparée, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989.

História Literária¹⁵¹, os seus temas¹⁵², bem como as pesquisas levadas a cabo no domínio do imaginário¹⁵³.

Parece-nos indiscutível que as recentes investigações em torno desta questão e, em particular, os estudos de Jean Pierrot e de Marie-Claire Bancquart¹⁵⁴, ao insistirem na fortuna do “filão fantástico” na segunda metade de oitocentos, demonstram que, sobretudo neste período, o fantástico surge, de facto, como “terreno de eleição” para este tipo de problematizações.

3.3.1 Temáticas

Imagens como as da água, do espelho, da máscara, mitos antigos como o de Narciso ou os mitos da “modernidade”, como os do dândi, da “mulher fatal” ou da metrópole industrializada, foram estudados com particular atenção¹⁵⁵. Foi provavelmente em parte devido a estas investigações que despontou – sobretudo em França – um renovado interesse pela literatura fantástica de finais de oitocentos que, deste modo, foi definitivamente resgatada de um injusto esquecimento. Assiste-se, assim, a uma

¹⁵¹ Vejam-se, por exemplo, as obras de M.- Bancquart, P. Cahné, *Littérature française du XX siècle*, Paris, PUF, 1992, a já citada obra de G. Peylet, *La Littérature fin de siècle, de 1884 à 1898*, Paris, Vuibert, 1994 e de P. Jourde, *L’Alcool du Silence. Sur la Décadence*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1994.

¹⁵² Para uma abordagem dos temas do Decadentismo, consultem-se ainda as obras de S. Jouve, *Les Décadents. Bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989 e *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, Hermann Editeurs des Sciences et des Arts, 1996, de Frédéric Monneyron, *L’Androgyne décadent. Mythes, figures, fantasmes*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1996, e as já referidas obras de Jean de Palacio, *Pierrot Fin-de Siècle ou Les métamorphoses d’un masque*, Paris, Séguier, 1990, *Les Perversions du Merveilleux*, Paris, Nouvelles Editions Séguier, 1993, *Figures et Formes de la Décadence*, Paris, Nouvelles Editions Séguier, 1994 e ainda o estudo de P. Jourde e Paolo Tortonese, *Visages du Double. Un Thème littéraire*, Paris, Editions Nathan, 1996.

¹⁵³ C. Abastado, *Mythes et Rituels de l’écriture*, Bruxelles, Editions Complexe, 1979 (consulte-se, em particular, na terceira parte desta obra, “Capital culturel et stratégie littéraire”, pp. 247-261), de J. Pierrot, o já citado *L’Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1997 e de M.- C. Bancquart, *Images Littéraires du Paris “fin-de-siècle”*, Paris, Editions de la Différence, 1979.

¹⁵⁴ Jean Pierrot, *L’Imaginaire décadent, Op. Cit.*, e M.-C. Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Minard, 1976.

¹⁵⁵ Vejam-se, por exemplo, as obras de Jean Pierrot e de M.C- Bancquart já citadas.

revisitação e redescoberta do conto fantástico, que se afigura como o campo privilegiado de exercício do imaginário.

As descrições dos espaços (dos diferentes espaços, de exteriores e/ou de interiores), saturadas de efeitos estilísticos, de neologismos, de preciosismos de linguagem, os “décors” excessivamente estilizados, o luxo dos detalhes, os diversos processos de estetização do real visam não só indicar ao leitor em que “mundo” as personagens vivem, mas, principalmente, demonstrar de que modo esse mundo singular é a projecção fiel do espírito (não raro perturbado, mesmo “nevrótico”) do herói. Nestes textos, a representação convencional de uma realidade referencial tem menos importância.

Os modos de revelar o carácter singular e único da percepção do real pelo sujeito parecem-nos, pelo contrário, ser de fundamental relevo. Talvez seja legítimo, neste caso, falar-se de um deslocamento da transparência realista no sentido de uma ostentação da opacidade dos processos de representação. De carácter fortemente autorreflexivo, no seio de uma intertextualidade efervescente que se manifesta, muitas vezes, num jogo de reenvios citacionais, o texto de Fim-de-Século adopta o fantástico como um dos modos privilegiados de revelação da vivência de um tempo agónico, da “crise do sujeito” e da encenação da “crise” da pretensa representação mimética de um real que se procura superar.

A inflação da temática fantástica nas práticas literárias da época constitui, a nosso ver, um aspecto particularmente interessante que faz parte de uma vasta empresa de desestabilização e “desconstrução” dos modelos da ficção realista-naturalista, da contestação de uma representação/visão global da realidade social e económica que Zola, por exemplo, se propõe realizar no quadro do seu projecto narrativo. Manifestando-se igualmente no domínio da criação romanesca¹⁵⁶, em

¹⁵⁶ Veja-se Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Paque, *Le roman célibataire, d' 'A Rebours' à 'Paludes'*, Paris, Corti, 1996.

nosso entender, encontra precisamente na forma do conto¹⁵⁷ – e na narrativa breve em geral¹⁵⁸ – um particular terreno de eleição. O texto fantástico exprime uma atitude diferente por parte do esteta ao confrontar-se com a realidade.

Assumindo uma evidente importância para a compreensão das complexas redes relacionais que as diferentes práticas narrativas finisseculares tecem entre si e entre os modelos narrativos dominantes, pode falar-se de um momento histórico de crise da mimese¹⁵⁹. Convirá, desde já, sublinhar que muitos destes textos tendem a sacrificar a sua “transparência” em nome de valores estilísticos, de efeitos retóricos e poéticos (funcionamento metafórico, “correspondências”, “jogos de espelhos”) que claramente valorizam. Deste modo, a forma do conto, captando, em geral, um momento de crise do sujeito, é talvez a configuração narrativa mais adequada para dar a ler certas “impressões” próprias de uma situação única ou mesmo algo “extravagante”. Instaurando uma nova dinâmica (uma tensão) nas relações entre géneros e sub-géneros, a narrativa finissecular pratica frequentemente a hibridação genérica, espécie de corolário da desconstrução das formas narrativas canónicas.

¹⁵⁷ Cf. a síntese de Nádía Batella Gotlib, *Teoria do Conto*, São Paulo, Ática, 1985.

¹⁵⁸ Cf. Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992. Consulte-se, em particular, a introdução desta obra (pp. 3-14) e o capítulo “Le fragment” (pp. 77-98).

¹⁵⁹ É este, aliás, o ponto de vista adoptado por Sylvie Thorel-Cailleteau, no seu recente e importante estudo *La Tentation du Livre sur Rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994. Para esta estudiosa, a maioria dos romancistas do Fim-de-Século mais não fazem do que prolongar a doutrina de Zola, numa “diluição” cada vez mais acentuada dos pressupostos do Naturalismo. Sobre as relações “derivativas” ou “transgressivas” que o Naturalismo mantém com modelos que provêm de diferentes tradições genéricas, ou seja, sobre a “genericidade” (Jean-Marie Schaeffer, “Du texte au genre. Note sur la problématique générique”, in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 199) da ficção naturalista, veja-se o estudo de David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995 e, do mesmo autor, *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

3.4 O fantástico como motor da narrativa breve

Se se assiste, com frequência, na literatura finissecular, a uma revisitação transformante da lenda e da fábula, na esteira, por exemplo, da influência de Wagner, numa espécie de regressão compensatória ao “universo encantado”, místico e mítico do imaginário popular, a uma marcada “estetização” do real, também por outro lado se assiste a uma renovação do fantástico, em particular no domínio do conto e da narrativa breve (profusamente cultivados), fruto da “crise do romance” após a “experiência naturalista” e do fervor jornalístico da época¹⁶⁰.

A consideração teórica e crítica do conto, encarado como género narrativo específico, e particularmente a do conto fantástico, tem revelado a existência de uma herança comum e conjunta. Tal implica vários traços distintivos específicos desta forma narrativa, nomeadamente o efeito de impressão única, a acção vagamente acidentada, a ocorrência de um factor acidental ou casual, ou a substituição do elemento accional pela reprodução ou criação de um meio, de um ambiente, de uma especial atmosfera.

De todos estes traços desprende-se uma atitude singular relativa ao tratamento da noção de “tempo”: o conto filiar-se-ia, de preferência, na atenção particular dada ao “momento”, no isolar de cada instante (na sincronia), contrariamente ao romance, por exemplo, que tenderia a integrar o momento na sucessão histórica dos momentos (na diacronia). É assim que a prática do conto em Fialho de Almeida e Jean Lorrain privilegiam, de facto, como veremos, o momento, o instante de crise, do(s) sujeito(s), numa urdidura fantástica que frequentemente se constrói através da criação de um

¹⁶⁰ A este propósito veja-se, em particular, M. Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966, onde o autor analisa as motivações da grande fortuna do conto e do relato breve na França finissecular e a obra de Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1994, em particular o capítulo VI -“De la Décadence au Symbolisme”, pp. 129-174.

efeito de enigma que reveste muitas vezes a modalidade de uma situação inexplicável, se bem que fortemente ancorada no quotidiano.

4. Do conto fantástico finissecular

Não se podendo esquecer o importante papel que, em termos programáticos, cabe ao Romantismo na diluição de fronteiras entre modos ou géneros literários, reconhecemos ter sido a literatura finissecular a que na prática melhor vai realizar os princípios que, nesse domínio, aquela escola proclamara.

4.1 A problemática dos géneros

No que respeita ao conceito de género, presentemente ainda não se assistiu ao estabelecimento de um uso consistente e consensual do respectivo significado. Usualmente, no âmbito dos estudos literários encara-se esta noção como uma subcategoria de outra mais larga de obras literárias.

Assim, os géneros literários definir-se-iam como categorias substantivas, representando entidades historicamente localizadas, quase sempre dotadas de características formais variavelmente impositivas e relacionáveis com essa sua dimensão histórica. Daqui se infere que os géneros literários são por natureza instáveis e transitórios, sujeitos como se encontram ao devir da História, da Cultura e dos valores que as penetram e vivificam.

Alguns géneros literários tornam-se mais centrais, no interior do sistema literário, em certas épocas históricas do que em outras tinham sido ou eventualmente virão a ser. Pense-se, por exemplo, no século XVII francês e no seu marcado gosto pelo teatro, que tende a quase eclipsar o romance e a poesia “pura”, ao ponto de, à excepção porventura de François de Malherbe (1555-1628), de Nicolas Boileau (1636-1711), de Jean de La Fontaine (1621-1695) e dos poetas barrocos, o *Grand Siècle* nos dar a impressão de que os grandes poetas na época são também dramaturgos. E, quanto ao século XVIII, pode-se também detectar uma

surpreendente inversão na história dos gostos e dos modos. Na França setecentista é claro o declínio do género dramático tão apreciado e cultivado no século precedente.

Desde os inícios do período romântico, o conto e a novela conheceram um assinalável sucesso que se acentuará ao longo do século. É sabido que praticamente todos os grandes romancistas e poetas se dedicaram ao cultivo destas práticas narrativas. Tenhamos em mente, no âmbito francês, Honoré de Balzac (1799-1850), Victor Hugo (1802-1885), Georges Sand (1804-1876), Alfred de Vigny (1797-1863), Alfred de Musset (1810-1857), Gautier, entre muitos outros. René Godenne relembra precisamente este facto no seu estudo sobre a novela francesa¹⁶¹. Este crítico vê na narrativa breve o género preferido de escritores como Nodier, Prosper Mérimée (1803-1870) e Joseph Méry (1797-1866).

Deve notar-se, desde já, que a mutabilidade histórica dos géneros – a sua historicidade – sendo parte da sua natureza, acentuou-se em particular depois do Romantismo, quando a criação literária foi atingida pela irrupção de valores e atitudes (liberdade, inovação, individualismo, subversão das convenções, idealismo artístico, entre outros) que, nalguns casos (em parte, os casos dos dois autores de que nos ocupamos), afectaram e perturbaram a relativa normatividade dos géneros literários¹⁶².

¹⁶¹ René Godenne, *La Nouvelle française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

¹⁶² A este propósito, veja-se R. Wellek e A. Warren, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1962; Claudio Guillén, “On the Uses of Literary Genre”, in *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1971; Paul Hernadi, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1972; Karl Vietor, “L’histoire des genres littéraires”, in *Poétique*, 32, 1977, pp. 490-506; J. P. Strelka (ed.), *Theories of Literary Genres*, University Park/London, The Pennsylvania State University Press, 1978; Robert Champigny, “For and Against Genre Labels”, in *Poetics*, 10, 2-3, 1981, pp. 145-174; M. Louise Pratt, “The Short Story”, in *Poetics*, 10, 2-3, 1981; Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986; Gérard Genette et alii, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986; Helmut Hauptmeier, “Sketches of Theories of Genre”, in *Poetics*, 16, 5, 1987, pp. 397-430; Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988; Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989 e, do mesmo autor, “Literary Genres and Textual Genericity”, in Robert Cohen (ed.), *The Future of Literary Theory*, New York/London, Routledge, 1989, pp. 167-188; Angélica Soares, *Géneros literários*, Série “Princípios” 166, São Paulo, Atica, 1989; Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989; Antonio García Berrio, *Teoria de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1990; Antonio García Berrio e J. Huerta Calvo, *Los Géneros literarios*:

Se nos é permitido afirmar, talvez esquematizando demasiado, que, no seu conjunto, o século XIX é a grande época do romance, o Fim-de-Século situa-se sob o signo de uma renovação do interesse pela narrativa breve, assistindo à proliferação, em parte graças à crescente importância do jornalismo, de inúmeros contos e novelas. À semelhança do que faz Fialho de Almeida em Portugal, Jean Lorrain¹⁶³ dedica-se intensamente à actividade jornalística elaborando uma série de crónicas onde exerce o seu olhar crítico, irónico e sarcástico sobre a sociedade parisiense da sua época.

O romance atravessa um período de crise que é sinal do possível esgotamento do género¹⁶⁴. É, por exemplo, a opinião de Huysmans que, no seu prefácio a *A Rebours*, escrito vinte anos após a elaboração da “Bíblia do Decadentismo”, esboça um retrato sombrio do romance naturalista em voga no fim do século:

Au moment où parut *A Rebours*, c'est-à-dire en 1884, la situation était donc celle-ci: le naturalisme s'essoufflait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d'observation que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s'épuiser.¹⁶⁵

Em nosso entender, esta denúncia da “sufocação”, da “respiração difícil” (*s'essoufflait*) do género romanesco, exprime um profundo desejo, por parte de muitos escritores do último quartel de oitocentos, de renovação das práticas narrativas. Revela também um crescente interesse por novas formas que, pela sua concisão, pudessem oferecer outras possibilidades diegéticas, a começar pela economia de meios que apresentavam.

sistema y historia (una introducción), Madrid, Cátedra, 1992; Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995 (em especial o capítulo IV – “Texto literário e architextualidade”, pp. 229-301).

¹⁶³ Vejam-se, em particular, os textos recolhidos em *Pall-Mall* (Paris, Fayard, 1896) e *Poussières de Paris* (Paris, Ollendorf, 1902).

¹⁶⁴ Cf. M. Raimond, *La Crise du roman...*, *op. cit.*

¹⁶⁵ Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, pp. 26-27. As declarações de Huysmans não significam necessariamente que o escritor acreditasse na morte do género. *A Rebours* constitui, no entanto, um notável ensaio de ruptura com as convenções da estética naturalista, como já se referiu.

4.1.1 A maioria de um género menor

Enquanto o romance, género mais “acabado” e codificado – realização máxima do realismo-naturalismo burguês de oitocentos – mas também multímido e multiforme - foi merecendo, por parte da crítica e da teoria literárias, múltiplas análises e teorizações sendo frequentemente considerado o paradigma de toda a ficção narrativa, o conto (apesar da sua milenar presença e longa evolução diacrónicas nas realizações narrativas, desde as suas formas embrionárias até às mais elaboradas) só muito mais tarde começou a ser encarado como objecto de estudo e analisado em si mesmo.

No plano da genealogia o conto literário tem longínquos antepassados. O fascínio exercido por narrativas breves em prosa, remonta, segundo uma perspectiva antropológica aos mitos primordiais da história da humanidade que procuravam condensar o significado do mundo através do contar de uma história. Também a dimensão ritualista do contar uma história e a vertente comunitária do seu consumo em sociedades arcaicas, da sua partilha desde tempos imemoriais, através de situações narrativas elementares e quase sempre num contexto de oralidade, têm sido reconhecidas, a par das suas funções lúdicas, socializantes e didácticas ou moralizantes.

O carácter singularmente evasivo desta realização narrativa, a sua origem remota em tradições orais (e frequentemente iletradas), a sua popularidade suspeita junto do público (um “produto de consumo” de massas, da cultura popular) estão nas últimas décadas a ser compensados por um já amplo conjunto de textos e obras teóricas, que, combatendo o seu lugar marginal no cânone literário, têm procurado encontrar processos de compreender e enquadrar o género, valorizando a formação, a afirmação e a vitalidade do conto, sem escamotear, contudo, a diversidade de estilos, temas, perspectivas e visões que o têm caracterizado, não ignorando as dificuldades

teóricas que o distinguem, nem iludindo as vicissitudes da sua situação na história literária das várias tradições nacionais.

A primeira dificuldade que se nos depara é precisamente a do recurso ao conceito de “género” para qualificar o conto. Vejamos a proposta de Jolles, que vê esta forma narrativa como uma «forma simples», relativamente recente em comparação com a novela ou o romance, usada artisticamente e condicionada pelo contexto: «*as leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este transforma-se de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela*»¹⁶⁶. Se aceitarmos o pressuposto teórico, hoje corrente, que considera a existência do modo narrativo como categoria meta-histórica ou trans-histórica, por sua vez dividida em categorias empiricamente observáveis, condicionadas historicamente e concretizadas na prática literária, em géneros como a fábula, o romance, o conto ou a novela, o conto literário (*short story* na tradição anglófona), só aparece nas literaturas portuguesa¹⁶⁷ e francesa (bem como na literatura inglesa e anglófona – de mais vasta e ancorada tradição relativamente a esta realização concreta do narrativo) e na maioria das literaturas nacionais europeias ou de matriz europeia como categoria estética e histórica, com relativa autonomia, no decurso do século XIX. Tal resultará da confluência de múltiplas tradições literárias anteriores, afirmando-se com particular realce – com uma deliberada e assumida vertente literária - a partir das últimas décadas de oitocentos e as primeiras do século XX, etapa decisiva para a autonomia estética da forma. É de facto neste período que o género se constrói como memória de regras e convenções que os leitores se habitam a reconhecer e a interpretar, sem que tal signifique o esquecer das heranças de formas literárias que contribuíram para lhe dar origem. Porventura associado a uma alfabetização mais generalizada e à acelerada estratificação dos públicos, em

¹⁶⁶ André Jolles, *Formas Simples*, Cultrix, 1976, p.194.

¹⁶⁷ Para o caso específico do conto em Portugal (e do processo da sua autonomização literária no decurso da segunda metade do século XIX), veja-se a entrada “Conto”, da autoria de José António Costa Ideias, no *Dicionário do Romantismo Literário Português* (Org. Helena Carvalhão Buescu), Editorial Caminho, Lisboa, 1998, pp.94-98.

particular nos países em que a Revolução Industrial e a industrialização mais se fez sentir.

A segunda dificuldade a reconhecer quando se aborda o conto surge em íntima articulação com a primeira e decorre exactamente da profusão algo difusa de origens possíveis. Não sendo nosso objectivo fazer a história do conto, é relevante, cremos, registar que já se encontra documentado nas civilizações pré-clássicas, nas literaturas clássicas grega e latina, na pluralidade de textos orientais de que *As Mil e Uma Noites* são um exemplo óbvio.

Por outras palavras, o interesse por histórias breves tem acompanhado a humanidade ao longo da sua história. Também as diversas tradições religiosas são férteis em numerosas narrativas as quais, não tendo como objectivo o entretenimento ou o prazer estético, mas antes a comunicação da verdade divina, configuram um riquíssimo legado que tem servido a imaginação literária. A Idade Média europeia prolongou este interesse preferindo quase sempre o verso à prosa (tenha-se em atenção os *fabliaux* ou o *lais* bretão) e privilegiou claramente o exemplo moralizador a par com o recurso a elementos de cariz sobrenatural. No século XIV assiste-se ao revalorizar da prosa que torna o *Decameron* de Giovanni Boccaccio (1313-1375) em modelo de subtileza retórica ao serviço da comédia das relações humanas e recupera, de forma paródica, muitos elementos das histórias piedosas medievais, secularizando-as. Curiosamente, os textos que compõem o *Decameron* já foram considerados pelo ensaísmo académico como arquétipos do conto literário moderno¹⁶⁸.

Por tudo isto, é certo que a prática da narrativa breve não é uma novidade da época. Em França data do século XV mas, tal como o romance, e ainda mais do que ele, a narrativa breve é uma realização tardiamente explorada e sempre considerada como “menor”.

¹⁶⁸ Veja-se Szávai, János, “Towards a Theory of the Short Story”, in *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus 24 (1-2), 1982, pp. 203-224, bem como a obra de Tzvetan Todorov, *Grammaire du Decameron*, Mouton, The Hague, 1969.

Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁶⁹ sugerem uma nova classificação do termo: enquanto “menor” na crítica tradicional é geralmente sinónimo de “inferior”, de uma obra de “segunda ordem”, estes autores vêm, pelo contrário, potentes forças em jogo no “modo menor”. Deleuze e Guattari chamam a atenção para um fenómeno de “desterritorialização” que faz com que o escritor apreenda a sua língua nativa e com ela se relacione como se se tratasse de uma língua estrangeira. Muitos dos escritores decadentes, Barbey d’Aurevilly (1808-1889), Villiers de l’Isle-Adam (1838-1889), Jean de Tinan (1874-1898), Jules Laforgue (1860-1887), Francis Poictevin (1854-1904), entre outros, são escritores “menores” no sentido de Deleuze e Guattari e são geralmente considerados “menores” no sentido que a crítica clássica atribui ao termo. Mesmo o mais célebre destes escritores, Huysmans - e devido quase exclusivamente à fortuna de *A Rebours*, paradigma do romance decadente, - não obteve a notoriedade de um Maupassant. A decadência parece, deste modo, estar estreitamente ligada ao “modo menor”. O complexo trabalho sobre a língua, os seus motivos e temas preferenciais colocam a literatura decadente na “prateleira” das curiosidades literárias, pouco acessíveis a um público leitor não especialista. Talvez a decadência tenha há muito esgotado o seu período de vigência histórica, pertencendo demasiado à sua época, sendo, porventura, um fenómeno cultural definitivamente balizado no tempo (num tempo revoluto). Mas mesmo que assim seja, não podemos deixar de considerar o texto decadente como um dos fundamentais momentos do trabalho da modernidade de Fim-de-Século.

¹⁶⁹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L’Anti-Édipe*, Paris, Minuit, 1972.

4.1.2 O conto fantástico como contra-género

No seu estudo sobre o conto fantástico¹⁷⁰, Castex argumenta que o público, pelo menos o público parisiense, não só se tinha cansado da leitura de (extensos) romances, como, sobretudo, nas grandes metrópoles industrializadas, já não dispunha de tempo para a leitura de vastas obras, preferindo os contos e as narrativas breves que avidamente devorava nas folhas da imprensa da época. De facto, cremos ser indispensável ter em conta o desenvolvimento da imprensa jornalística e a importância dada ao público ao qual o escritor se dirige. O habitante da metrópole industrial, o “moderno”, lê provavelmente de um modo diferente, não dispondo de tanto tempo para a actividade de leitura. E procura, igualmente, sensações mais vivas e mais intensas, que o libertem de um quotidiano em grande parte disfórico.

A prática da narrativa breve, do conto e da novela, será igualmente defendida por Fialho e Jean Lorrain, embora o segundo a considere como não de sua inteiramente livre escolha, já que o escritor se dedicou ao jornalismo por necessidade de sobrevivência económica. Lorrain sempre lamentou o facto de a sua actividade de jornalista (cronista mordaz dos usos e costumes da burguesia e da aristocracia da *Belle Époque*) o ter impedido de consagrar todo o seu tempo à sua obra ficcional¹⁷¹.

Assim, a experiência do conto (e da narrativa breve em geral) nestes autores da segunda metade do século XIX apresenta-se como um interrogar desta realização específica do género narrativo que, na sequência do “estilhaçamento” dos géneros já ensaiado pelo Romantismo – e estamos a repetir para melhor reenquadrar –, se configura, fundamentalmente, como espaço de experimentação literária, de complexo hibridismo, lugar, por excelência, da convocação intensificadora de temáticas de gosto marcadamente epocal (como o fantástico e o erótico) que enformam vastas

¹⁷⁰ Pierre-Roger Castex, *Le Conte fantastique de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1962.

¹⁷¹ Veja-se, a este propósito, a obra de George Normandy, *Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son oeuvre*, Paris, Bibliothèque Générale d’Edition, 1907.

zonas do imaginário finissecular¹⁷². O conto de fim-de-século será, deste modo, um espaço (e forma) transaccional, um «contra-género» na acepção de Claudio Guillén¹⁷³, face à ainda larga predominância dos cânones do romance realista e naturalista.

Numa época de positivismo e empirismo, de crença no “cientismo” e da sua “crise”, em finais do século XIX o conto surge como uma das formas literárias privilegiadas para a convocação de assuntos como o fantástico e o erótico, temas e motivos algo marginalizados e até estigmatizados pelo romance que, em grande parte, continua a regular-se pelos cânones realistas, como já referido.

Sendo o conto (e a narrativa breve, em geral) largamente utilizado para uma «*experimentação formal*»¹⁷⁴ – configuração, tantas vezes, embrionária do romance – é também frequentemente aproveitado para a introdução de novas temáticas no terreno literário. Por exemplo, Maupassant, contemporâneo de Jean Lorrain, parece ser aqui modelar na tentativa de quebrar tabus em áreas temáticas como as da sexualidade, do fantástico e/ou a das relações entre classes sociais na França oitocentista. A fortuna do fantástico finissecular, funda-se também numa estreita relação com o erótico. A “contaminação erótica” do ambiente estético de fim-de-século é, de facto, um dos *leit-motive* das artes plásticas e da literatura da época, relevando de uma obsessiva preocupação com a sexualidade que se desenvolve no seio de um sistema burguês, repressivo, caracterizado, em grande parte, pela hipocrisia e pela duplicidade de valores¹⁷⁵.

¹⁷² Consultem-se ainda as seguintes obras: Claude Quiguer, *Femmes et Machines de 1900*, Klincksieck, 1979; B. Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York/Oxford University Press, 1986; Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago Press, 1990; Debora Silverman, “The ‘New Woman’, Feminism and the Decorative Arts in Fin-de-Siècle France” (pp. 144-163), in Lynn Hunt (ed.), *Eroticism and the Body Politic*, The Johns Hopkins University Press, 1991; Hubert Juin, *Lectures “fins de siècles”*, Paris, Christian Bourgois, 1992; Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu’ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

¹⁷³ Veja-se, a este propósito, o já citado volume de Claudio Guillén, *Literature as System, Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton University Press, 1971.

¹⁷⁴ Cf. M. Louise Pratt, “The Short Story”, in *Poetics*, 10, 2-3, 1981.

¹⁷⁵ Sobre o erotismo de Fim-de-século e o seu tratamento literário, veja-se Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Epoque*, Bruxelles, Editions Labor, 1986 e, no âmbito especificamente peninsular, Jean-François Borel, “Alquimia y saturación del erotismo

5. Uma abordagem comparatista

É sabido que a Literatura Comparada se constrói sobre dois conceitos opostos: o de diferença e o de invariante. O primeiro funciona para pôr em relevo a originalidade de uma literatura ou de um *corpus* determinado por oposição a outro. O segundo serve, pelo contrário, para verificar determinadas constantes, que, ao longo das épocas ou então em largos espaços geográficos e linguísticos diversos, se manifestam¹⁷⁶. Acentuaremos, assim, as coincidências e as não-coincidências das soluções formais e temáticas e as convergências e divergências ideológicas entre estes dois escritores finisseculares – Fialho de Almeida e Jean Lorrain – tentando ainda pôr em relevo as marcadas afinidades das respectivas mundividências.

Fialho de Almeida em Portugal, como Jean Lorrain em França, fazem parte desse vasto (se bem que muitas vezes ignorado) núcleo de artistas que, em muitos países europeus e frequentemente de um modo “frenético”¹⁷⁷, se lançam numa empresa de “desconstrução” do Realismo-Naturalismo, apesar de não se terem totalmente libertado dos seus preceitos estéticos e doutrinários. Como temos vindo a demonstrar, é precisamente no seio do período de domínio do Realismo-Naturalismo que assistimos à coexistência de formas alternativas que, sem deixarem de prolongar (e transformar) a imagética crepuscular de um certo naturalismo esteticista, constituem momentos privilegiados de uma complexa empresa de desestabilização do “poder” literário. Muitos destes escritores produzem textos de difícil classificação genológica, recusando ostensivamente o seu “encerramento” em categorias literárias fixas e definitivamente codificadas¹⁷⁸.

en *La Regenta*” (pp. 109-127) e Serge Salaun, “Apogeo y decadencia de la sicalipsis” (pp. 129-153), in Myriam Diaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (org.), *Discurso Erótico y Discurso Transgresor en la Cultura Peninsular, Siglos XI al XX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992.

¹⁷⁶ Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, P.U.F., 1988.

¹⁷⁷ Cf. Jean-Luc Steinmetz, *La France Frenétique de 1830*, Paris, Phébus, 1978.

¹⁷⁸ Séverine Jouve, *Les Décadents. Bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989 e a já citada obra de Jean de Palacio, *Formes et Figures de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994.

Quer se trate de Baudelaire, de Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), de Stéphane Mallarmé (1842-1898), de Maupassant, de Huysmans, de Schwob - ou seja da maior parte dos escritores que podemos associar, de algum modo, à decadência e ao Decadentismo - todos cultivaram a narrativa breve. Assim, serão o conto, a novela, bem como a prosa poética ou o poema em prosa que operam, com maior intensidade e de um modo mais explícito, o dissídio finissecular. Também Fialho e Lorrain são particularmente seduzidos por estas formas eleitas pela sensibilidade decadente.

Em muitos desses textos – em particular no caso dos mais marcados pelas imagéticas simbolista e decadentista – dá-se a ler a cristalização da “utopia” de um universo narrativo fechado sobre si mesmo que tende, muitas vezes, a afastar-se de uma plena sociabilidade. Há uma tentativa de “inventar” um real outro, contraponto de um tempo doloroso, “artístico” e intelectual. Deste modo, são textos que se podem facilmente inscrever numa anomia genérica que funda, potencialmente, uma experimentação de liberdade de formas e temas, visando, em última instância, atingir os géneros mais canónicos, de escola. É, pois, a Literatura, a problemática literária (na complexidade relacional de tendências estéticas diferentes e diversas escolas que caracteriza o período finissecular) que interessa, em primeiro lugar, a estes escritores que contribuem, decisivamente, para o desbravar dos caminhos da modernidade do século XX¹⁷⁹.

Como anteriormente referimos, sobretudo nos últimos vinte anos do século XIX (período que temos vindo a designar genericamente por Fim-de-Século), assiste-se à constituição de alguns núcleos de jovens (e menos jovens) escritores que, embora nunca se tenham constituído em escola, se lançam em diferentes experiências de contestação das estéticas dominantes no campo literário. Muito diferentes entre si,

¹⁷⁹ Veja-se, a este propósito, no âmbito da Literatura Portuguesa, o estudo de João Ferreira, *A Questão do Pré-Modernismo na Literatura Portuguesa*, Núcleo de Estudos Portugueses, UnB, Brasília, 1996. O professor brasileiro equaciona aqui alguns relevantes aspectos da literatura portuguesa de Fim-de-Século (período que designa por *pré-modernista*), que considera precursores do nosso modernismo mais avançado, nomeadamente do modernismo de *Orpheu*.

têm em comum um mesmo desejo de renovação da literatura, a mesma necessidade de superação de um real (político e sociológico) sentido como disfórico. Mais do que nos motivos e temas que convocam nas suas práticas narrativas, as suas experiências renovadoras fazem prova de uma forte “excentricidade”¹⁸⁰, em ruptura com a “tradição” de uma prática literária que largamente se reclamava ainda do Realismo e dos seus valores. A literatura finissecular europeia - de que as obras de Jean Lorrain e de Fialho de Almeida indubitavelmente fazem parte - constitui-se pela emergência e pelo predomínio de um movimento esteticizante e cosmopolita de modernidade artística¹⁸¹ em confronto com a modernidade científico-tecnológica e sociológica (de matriz ainda iluminista). A narrativa breve de Fialho de Almeida participa, como veremos, deste conflito, configurando-se, no entanto, mais complexa, ao gerar-se no interior de um movimento neo-romântico e lusitanista, divorciado ou desgostado de ambas as modernidades, como afirma José Carlos Seabra Pereira¹⁸².

O gesto comparatista que orienta este nosso trabalho (a aproximação relacional de dois autores do Fim-de-Século europeu) não será aqui considerado numa perspectiva de estudo das fontes ou influências, por entendermos serem pertinentes as críticas que nas últimas décadas lhes foram sendo feitas. Não pretendemos, pois, proceder à busca de uma relação causal, o que tenderia ao causalismo mecanicista já criticado por René Wellek¹⁸³ e por outros comparatistas entre os quais Etiemble e, mais recentemente, Claudio Guillén: «*o itinerário das influências e relações literárias é contingente, quando não irracional, e não obedece*

¹⁸⁰ Utilizamos aqui a noção de “excentricidade” no sentido que lhe atribui Daniel Sangsue na sua obra *Le Récit Excentrique. Gautier - De Maistre – Nerval - Nodier*, Librairie José Corti, Paris, 1987. Na perspectiva de Sangsue, surgem como “ex-cêntricas” as obras que se afastam de uma norma explícita ou que permanece implícita (o gosto).

¹⁸¹ O Decadentismo e o Simbolismo implicam uma deslocação discursiva que actualiza uma estética da sugestão e do mistério.

¹⁸² Veja-se o já citado texto de José Carlos Seabra Pereira, “A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades”, in *Nova Renascença*, 35-38, volume IX, Porto, 1990.

¹⁸³ René Wellek conferência “A Crise da Literatura Comparada”, 1959 incluída no livro *Concepts of Criticism* (New York, Yale University Press, 1963).

a nenhuma ordem de justiça qualitativa»¹⁸⁴. Concordamos, assim, que o estudo das fontes ou influências se esgota na demonstração do nexos causal – tantas vezes meramente conjectural – e relega para segundo plano aquilo que, precisamente, deveria mobilizar o comparatismo: o estudo e avaliação da dimensão estética da relação. É este ponto de vista que adoptamos¹⁸⁵.

Privilegiaremos a relação com os modos do fantástico finissecular. Por um lado, no explorar do uso desta nova retórica nas suas vertentes interior e exterior. Poderemos desde já antecipar que – no seio de uma idêntica cosmovisão de crise – as estratégias usadas, embora superficialmente pareçam distintas, enquadram-se de facto nas propostas da época. Fialho será um cultor do «*fantástico exterior*» – o herdeiro da prática romântica que alimenta o gótico – o que permite que venha a ser associado às formas do grotesco. Lorrain vai debruçar-se sobre as profundezas da subjectividade mais próprias do «*fantástico interior*».

¹⁸⁴ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985).

¹⁸⁵ Sobre os métodos comparatistas, poder-se-á consultar as obras de Brunel, Pichois e Rousseau, *Que é Literatura Comparada?*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1990; Aldridge, A. Owen (ed.), *Comparative Literature. Matter and Method*, Urbana, University of Illinois Press, 1969; Pierre Brunel e Yves Chevrel, *Précis de Littérature Comparée*, Paris, PUF, 1989 [tradução portuguesa Pierre Brunel. Yves Chevrel (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, tradução de Maria do Rosário Monteiro, revisão científica de Helena Barbas, Serviço de Educação e Bolsas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004]; Tânia Franco Carvalhal, *Literatura Comparada*, São Paulo, Editora Ática, 1986; Marc Angenot et alii (dir.), *Théorie de la Littérature*, Paris, PUF, 1989; Yves Chevrel, *La Littérature Comparée*, Paris, PUF, 1989; Dario Villanueva, *El Polen de Ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada*, Barcelona, PPU, 1991; George Steiner, *What is Comparative Literature? (An Inaugural lecture delivered before the University of Oxford on 11 October 1994)*, Oxford, Clarendon, 1995; Susan Bassnett, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford/Cambridge USA, Blackwell, 1995; Charles Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the age of multiculturalism*, Baltimore & London, John Hopkins University Press, 1995; Yves Chevrel, *La Littérature Comparée*, Paris, PUF, 1995; *Histoire des Poétiques* (sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier e Jean Weisgerber), Paris, PUF, 1997; Jean Bessière, Daniel Henri-Pageaux, *Perspectives Comparatistes*, Paris, Honoré Champion, 1999; Francis Claudon, Karen Haddad-Wotting, *Elementos de Literatura Comparada. Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista*, Lisboa, Editorial Inquérito, s/d. [tradução portuguesa de *Précis de Littérature Comparée. Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Nathan, 1992]; Álvaro Manuel Machado, Daniel Henri-Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Presença, 2001; Jesús G. Maestro, *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada. Desde el Materialismo Filosófico como teoría de la Literatura*, Publicaciones Académicas, Biblioteca Giambattista Vico 12, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2008. Veja-se ainda a bibliografia passiva no final do nosso trabalho.

Sob uma óptica ainda largamente devedora da visão naturalista, num perfil de clara feição neo-romântica e decadente, a narrativa breve de Fialho de Almeida vai privilegiar, como veremos, motivos e temas bizarros, plasmados numa estesia do disforme e do repugnante, do horrífico e do fúnebre¹⁸⁶, à qual é possível associar o culto do desvio erótico (um erotismo que poderíamos classificar de abjeccionista) e do vício, num exercício de escrita que a crítica tem classificado de *artiste*.

Apesar de gerar várias ambiguidades na sua definição na Crítica Literária, o “tema”, noção-chave da crítica temática, costuma designar um conceito ou uma ideia que se desenvolve, com diferentes variações, ao longo de uma ou de várias obras. Tomachevski, no seu estudo, “Thématique”, define-o como uma unidade constituída pelos elementos particulares de uma obra (aquilo de que se fala)¹⁸⁷. Também o conceito de motivo é igualmente ambíguo. Considerado por Tomachevski¹⁸⁸ como a partícula menor do material temático, o “motivo” (“dinâmico” ou “livre”) – unidade funcional da narrativa - seria o elemento básico da estrutura da obra. Já Vladimir Propp¹⁸⁹, considerando as funções como constantes da actuação das personagens, não explicita o conceito de “motivo”, afirmando unicamente que a mesma função pode ser expressa por motivos e o mesmo motivo pode representar funções diferentes. Adoptaremos aqui a proposta de Tomachevski.

Assim, além dos processos de escrita, serão os temas e motivos que irão permitir a aproximação relacional do escritor português com Jean Lorrain. Ambos são testemunhas de uma época de crise e de um tempo histórico agónico que tanto realistas-naturalistas como simbolistas-decadentistas representam nas suas criações

¹⁸⁶ Fialho de Almeida, inspirado, por vezes, na nostalgia de um mítico Portugal, viril, patriarcal e rural, foi, sobretudo, o esteta anatomista da putrefacção urbana e da raça. Um “camponês”, ambivalentemente (ambivalência esta característica da sensibilidade “decadente”) fascinado pelas “gangrenas” da macrocefalia urbana, como a crítica fialhiana tem largamente demonstrado.

¹⁸⁷ VV.AA. *Théorie de la Littérature. Textes des formaliste russes*, Paris, 1965, p.263.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp.263-307.

¹⁸⁹ Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, Lisboa, Vega, 1983, p.60.

ficcionais. De facto, em ambos sobressai uma mesma fascinação ambígua pelo pútrido, pela corrupção e pela doença, ainda que o ponto de vista seja diferenciado.

5.1 Metodologia (con)textualizante

É sabido que a literatura, como qualquer outra arte, não surge do nada. Desde as estruturas linguísticas – só disponíveis no seio de uma comunidade vivida e/ou recordada (e, por vezes, “imaginada”¹⁹⁰) –, passando pelas opções formais (definidas no âmbito de múltiplas e multifacetadas tradições estéticas), até às características de um estilo próprio (que se constrói pelo facto de o autor ter sido sujeito a um processo de socialização que o criou como sujeito/ indivíduo, diferenciando-o dos demais). Todos os elementos do discurso literário, pressupõem, para chegar até nós, que se encontrem reunidas diversas condições de carácter contextual. Atentaremos, assim, às grandes linhas de força, aos principais eixos de um contexto de época (os finais do século XIX) que dão forma a uma específica sensibilidade – revelada na proliferação de determinados motivos e temas e no seu modo de construção e tratamento – que irá caracterizar, largamente, o imaginário de fim-de-século em vastas zonas do continente europeu (projectando-se igualmente em espaços não-europeus) e que se encontram, como lastro, na base da construção da modernidade do século XX.

No conjunto das práticas literárias narrativas da segunda metade de oitocentos, e do agregado da vasta e prolífera obra de ambos os autores, Fialho de Almeida, em Portugal, e Jean Lorrain, em França, iremos ocupar-nos exclusivamente das formas breves. A designação “forma narrativa breve”, mais flexível, e designações similares como “narrativas breves em prosa” ou “narrativas de curta extensão” são frequentemente utilizadas para identificar uma multiplicidade de contributos narrativos que, sendo muito justamente reconhecidos como antepassados do conto literário, não permitem contudo balizar com rigor aquilo que caracteriza este género recente na história literária.

¹⁹⁰ Tomamos aqui o termo na acepção de Benedict Anderson e da sua teoria da nação como uma comunidade socialmente construída, ou seja “imaginada” pelos seus membros que se percebem como parte desse grupo (Cf. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 1983).

Por uma questão de facilidade consideraremos esses termos intermutáveis. Porque é precisamente nesta realização específica do género narrativo – o conto – que, na época (e na sequência do “estilhaçamento” genológico ensaiado pelo Romantismo, como já referimos) melhor se opera a subversão dos cânones da representação realista-naturalista, não só através da tematização de uma sensibilidade e imaginário particulares, mas, particularmente, através de um trabalho específico sobre a linguagem, da construção de específicas estratégias discursivas (uma retórica e uma poética) e se institui como uma espécie de “contra-género”.

A diversidade de processos de análise do texto literário encoraja uma abordagem susceptível de realçar a sua polissemia, as virtualidades estéticas e culturais que cada obra possibilita. Privilegiando um gesto de «*close reading*» dos textos, não deixaremos de valorizar igualmente as suas dimensões co- e contextual. Procederemos, portanto, a uma leitura muito atenta da estrutura dos textos, do seu “uso da palavras sobre a página”, do recurso maior ou menor a dimensões de carácter simbólico, paródico e/ou outros que os próprios textos eventualmente imponham. Não aplicámos, portanto, qualquer “grelha”, o próprio texto (cada um deles) “impondo” a sua leitura. Daí a diferença no modo de abordagem a cada texto que seleccionámos do conjunto da obra literária de ambos os autores de Fim-de-Século.

Assim, esta indagação problematizante das estruturas e estratégias discursivas que fundam uma específica retórica, que se encontra, por seu turno, na base de uma poética, porá ênfase nas textualidades¹⁹¹. Procurar-se-á, neste trabalho, inserir e pensar a criação, produção e recepção de algumas práticas narrativas de finais de oitocentos, em Portugal e em França, num contexto histórico e cultural e num imaginário epocal específico, o imaginário finissecular.

¹⁹¹ No que diz respeito à noção plural de “textualidade”, veja-se Carlos Ceia, *Textualidades – Uma Introdução*, Editorial Presença, Lisboa, 1995.

5.2 O Corpus

É evidente que o nosso estudo se baseia na globalidade das obras, tanto de Fialho de Almeida quanto de Jean Lorrain. Todavia, escolhemos como objecto específico um corpus mais reduzido, exemplar das práticas de cada um, e que se revela mais produtivo em termos de análise, já que cada um dos textos escolhidos reflecte, “em microcosmos”, a totalidade da obra dos autores e evidencia os processos retóricos e poéticos que configuram o universo literário de ambos os escritores.

Assim, de Fialho de Almeida elegemos três dos contos citadinos que, em nosso entender, melhor permitem explorar a temática decadente: "O Funâmbulo de Mármore" (*Contos*, 1881), "O Cancro" (*O País das Uvas*, 1893¹⁹²) e "A Ruiva" (*Contos*, 1881).

No caso de Jean Lorrain, do conjunto da obra narrativa do autor de Fécamp (reportando-nos, sempre que oportuno, ao romance e à crónica, aos textos de carácter jornalístico) privilegiaremos o conto e a narrativa breve. Não sendo possível estabelecer uma cronologia fiável para a globalidade da obra deste autor, dado os complexos problemas editoriais suscitados pela multiplicidade de meios em que os seus textos viram a luz¹⁹³, o critério escolhido para a selecção foi mais o temático do que o cronológico. Todavia, registre-se que todos os textos em análise foram publicados entre 1891 e 1900.

¹⁹² Data da 1ª edição da obra.

¹⁹³ Vejam-se as abundantes notas elaboradas por diversos especialistas às várias edições da obra de Jean Lorrain referidas na bibliografia geral.

6. Fialho - do naturalismo ao decadentismo

Escrever bem está cada vez sendo mais sério, só para criar língua são necessários vinte anos de trabalho.

Fialho de Almeida, *À Esquina*.

Tous les mots sont faux, mais sans les mots rien n'existe

E. Canetti.

Era José Valentim Fialho de Almeida (1857-1911) ainda adolescente quando fervilhava em Coimbra a agitação literária, comumente designada por Questão Coimbrã (1865-1866)¹⁹⁴. Esta querela, que opôs Antero de Quental (1842-1891) a António Feliciano de Castilho (1800-1875), foi basicamente uma polémica em que se esclareceram as concepções literárias ligadas à função da Literatura, à posição do escritor na Sociedade; todavia, não atinge a perspicácia da discussão de questões ideológicas, históricas e estéticas, que é conseguida em termos programáticos pelas *Conferências do Casino* (1871). Estabelecem estas uma profunda controvérsia no mundo literário e sociocultural português porquanto, segundo Antero de Quental, é exaltado um novo movimento de ética positivista, o Realismo, em detrimento dos padrões caducos em que estiolava o Ultra-Romantismo (personificado em António Feliciano de Castilho). O rígido equilíbrio que norteava a sociedade regeneradora nacional conferia-lhe um pendor tradicionalista e conservador traduzido, do ponto de vista literário, pelo academismo e formalismo da “Escola de Castilho”. Constituindo um grupo de “elogio mútuo” em redor do poeta, os seus seguidores insistiam obstinadamente numa atitude de descomprometimento face aos problemas de carácter revolucionário, perpetuando uma temática “piegas” e desajustada da realidade. Contra eles se insurgiam os jovens intelectuais da Geração de Coimbra de 1865, sob a égide de Antero de Quental e Teófilo Braga (1843-1924), influenciados já pelas novas correntes de pensamento importadas da Europa.

¹⁹⁴ Sobre a *Questão Coimbrã* consulte-se as seguintes obras: Alberto Ferreira, *Perspectiva do Romantismo Português (1834-1865)*, Lisboa, Edições 70, 1971, em especial “A Questão Coimbrã: antecedentes e início da polémica”, pp. 201-244; e “Significação ideológica da Questão Coimbrã”, *ibid.*, pp. 245-273.

A “condenação” do Romantismo de que fala Antero de Quental no texto intitulado “Tendências novas da poesia contemporânea”, publicado no jornal *A Revolução de Setembro* (1871) atinge, em particular, o Romantismo de Segunda geração, ultra-romântico e convencional. Muitos dos autores desta linha obedeciam aos ditames de uma escrita subjectiva, imbuída de excessivo carácter nacionalista, e tendiam a alhear-se dos graves problemas económicos, políticos e sociais com que a sociedade coeva se deparava, optando, pelo contrário, por refugiar-se na evocação de um passado distante e num universo de sentimentalismos desmedidos.

Em contrapartida, a denominada *Geração de 70*, impulsionada por um vivo espírito revolucionador do *status quo* então vigente, propõe-se realizar uma intervenção activa e directa na resolução daqueles problemas. Esta acção programática funda-se em várias correntes filosóficas, e inspira-se em acontecimentos político-sociais ocorridos em outros países europeus. Registava-se por quase toda a Europa uma intensa agitação: o movimento operário inglês, a unificação de Itália sob o comando de Giuseppe Garibaldi (1807-1882), a proclamação da República em Espanha (1873-1874), a crise em França com a resistência de Napoleão III, as barricadas de 1848 que viriam a culminar na Comuna de Paris em 1871. Há uma cisão social em duas grandes tendências antagónicas: a da burguesia conservadora que reage contra os pretensos excessos do povo, e a do movimento proletário que tinha por intento a revolução e a inversão da ordem estabelecida¹⁹⁵. São momentos de fractura e crise que não podiam deixar indiferente o Portugal constitucionalista, docemente adormecido à sombra de um Liberalismo inerte, responsável pela continuação do atraso social, económico e tecnológico do país.

¹⁹⁵ Veja-se Alberto Ferreira (ed.), *Antologia de textos da “Questão Coimbrã”*, Selecção de textos e notas de Maria José Marinho, Lisboa, Moraes, 1980 (pp. 76-82 e 150-161); bem como o artigo de Margarida Vieira Mendes “Questão Coimbrã”, in *Dicionário do Romantismo Literário Português* (coord. de Helena Carvalhão Buescu), Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 453-459.

É sabido que o conhecimento de tais factos chegou a Portugal, em grande parte, via caminhos-de-ferro. Esta inovação tecnológica nos transportes¹⁹⁶, de recente implantação no país, liga Coimbra à capital da cultura europeia, Paris, como refere Eça de Queirós (1845-1900) num texto consagrado a Antero de Quental incluído em *In Memoriam*:

Coimbra vivia então n'uma grande actividade, ou antes n'um grande tumulto mental. Pelos Caminhos de Ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Allemanha (através da França), torrentes de coisas novas, ideas, systemas, estheticas, fórmãs, sentimentos, interesses humanitarios... Cada manhã trazia a sua revelação como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico, e Proudhon; e Hugo, tornado propheta e justiceiro dos Reis; e Balzac, com o seu mundo perverso e languido; e Goethe vasto como o Universo; e Poe, e Heine, e creio que já Darwin e quantos outros! N'aquella geração nervosa, sensível e pallida como a de Musset, (por ter sido talvez como essa concebida durante as guerras civis) todas estas maravilhas cahiam à maneira d'achas n'uma fogueira, fazendo uma vasta crepitação e uma vasta fumaraça! E ao mesmo tempo nos chegavam, por cima dos Pyreneos moralmente arrasados, largos enthusiasmos europeus que logo adoptavamos como nossos e próprios, o culto de Garibaldi e da Italia redimida, a violenta compaixão da Polonia retalhada, o amor à Irlanda, a verde Erin, a esmeralda celtica, mãe dos Santos e dos Bardos, pisada pelo Saxonio!...¹⁹⁷

Estas palavras de Eça traduzem o clima de optimismo, a euforia do crescimento e da transformação¹⁹⁸ fundados, em grande parte, nos ideais de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), Mikhail Bakunine (1814-1876) e Karl Marx (1818-1883). Os teorizadores das correntes socialistas e anarquistas¹⁹⁹ insurgiam-se contra aqueles que reduziam os seus semelhantes a meros instrumentos de trabalho, cuja força era remunerada apenas enquanto rendível.

¹⁹⁶ Veja-se António Manuel Machado Pires, “Natureza e Civilização nos escritores naturalistas portugueses”, in *Colóquio/Letras*, 22, 1974 (pp. 31- 42); Joel Serrão, “Das consequências nacionais do advento dos comboios”, in *Temas oitocentistas-II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1978, pp. 251-258. Nesta obra consulte-se ainda “Noite natural e noite técnica”, pp. 13-58.

¹⁹⁷ Eça de Queirós, “Um genio que era um Santo”, in *Antero de Quental – In Memoriam*, edição Fac-similada, Lisboa, Editorial Presença e Casa dos Açores, 1993, p. 485.

¹⁹⁸ A época conheceu, igualmente, um notável desenvolvimento no campo da Ciência, em detrimento dos conceitos mecanicistas do século XVIII. Veja-se o já referido estudo de Joel Serrão “Noite natural e noite técnica”, e “Do crescimento e da transformação de Lisboa”, in *Temas oitocentistas-II*, *op. cit.*, pp. 239-250.

¹⁹⁹ António José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queirós*, Lisboa, Bertrand, 1982.

É neste contexto que se insere a realização, em Lisboa, no ano de 1871, das “Conferências do Casino Lisbonense”, posteriormente proibidas por ordem do Ministério presidido pelo Duque d’Ávila e Bolama (1807-1881). No que diz respeito à sua génese e espírito, note-se que foi Antero de Quental quem redigiu o programa, apontando a necessidade de uma acção intelectual de uma tentativa de doutrinação ideológica que correspondia aos objectivos anunciados. Basicamente, pretendiam:

ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam, na Europa; agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna; estudar as condições de transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa.²⁰⁰

Critica-se a sociedade contemporânea, mas são também propostas algumas soluções possíveis para a resolução dos problemas apontados²⁰¹.

A conferência que maior interesse oferece para o estudo da obra de Fialho de Almeida foi a proferida por Eça de Queirós, com o provável título “A Literatura nova: O Realismo como nova expressão de Arte” - não existe o documento original e o seu conteúdo foi reconstituído a partir de jornais da época. Eça de Queirós apontaria aí os princípios a que deveria obedecer a nova literatura, livre dos cânones românticos. O Realismo seria: *«a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica como arte (...). É a análise com o fito na verdade absoluta (...) – o realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem (...) O princípio da nova literatura é outro: é a lei moral e científica a que deve preceder e ser recebida como única aspiração do belo. Assim, o Realismo deve ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea; o Realismo deve proceder pela experiência, pela fisiologia e deve ter o ideal moderno que rege as sociedades – isto é: a justiça e a verdade»*. Destas

²⁰⁰ Programa da Conferências Democráticas, cit. por João Gaspar Simões, *A Geração de 70. Alguns tópicos para a sua história*, Lisboa, Inquérito, s/d, p. 65.

²⁰¹ Carlos Reis, *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990. Consulte-se ainda António Manuel Bettencourt Machado Pires, *A Ideia de Decadência na Geração de 70, op. cit.*

palavras de Eça poderá deduzir-se uma primeira tentativa de doutrinação estética do Realismo, a abalar mais ainda os alicerces do Ultra-Romantismo, já profusamente atacado nas páginas d'*As Farpas*, escritas de parceria com Ramalho Ortigão (1836-1915). São aqui apresentados dois dos princípios fulcrais, informados já por orientações naturalistas: o Realismo deve basear-se na «*experiência*» e na «*fisiologia*». De facto, os termos usados por Eça permitem-nos falar numa emergência do Naturalismo enquanto corrente literária autónoma, mas fundada nos princípios gerais da estética realista²⁰².

Quando Fialho de Almeida faz a sua aparição na cena literária portuguesa, o Realismo domina o campo artístico. Chegou sob a égide de Émile Zola que, em França, procurara aplicar o «*método experimental*» de Claude Bernard (1813-1878) à descrição dos factos humanos e sociais, conferindo-lhes rigor científico. Entrou em Portugal pela pena de Eça de Queirós, primeiro com *O Crime do Padre Amaro* (1876) depois *O Primo Basílio* (1878) – que não só marcam o início do recurso a uma técnica inovadora, como representam os alicerces de uma nova mundividência. Entretanto, em 1877, Teófilo Braga (1843-1924) publica *Trabalhos Gerais da Filosofia Positiva* e, pouco depois, sob a sua direcção, era lançada a revista *Positivismo*. No campo do jornalismo, Ramalho Ortigão prosseguia na sua missão de crítica de costumes, deixando n'*As Farpas* páginas de inquietante irreverência. A poesia portuguesa deixa-se penetrar por um toque baudelairiano; Guerra Junqueiro (1850-1923) e Gomes Leal (1848-1921), entre outros, dão-lhe uns tons sombrios, num misto de grotesco e sublime, de belo e disforme. Sobrevive ainda a velha luta travada entre a corrente realista e a estética romântica – todas contribuindo para a faceta tida por "desordenada" do carácter de Fialho de Almeida.

A filiação balzaquiana de parte substancial da obra narrativa de Fialho de Almeida foi, desde logo, assinalada por Álvaro Júlio da Costa Pimpão na sua

²⁰² Veja-se Júlio Lourenço Pinto, *Estética Naturalista. Estudos Críticos*, Biblioteca de Autores Portugueses, INCM, 1996.

dissertação de doutoramento²⁰³. Por seu turno, Aníbal Pinto de Castro²⁰⁴ retoma a questão centrando-se sobre o projecto romanesco de *Os Decadentes*, um ciclo de romances que Fialho de Almeida não chegaria a escrever. Seria uma comédia humana em vários volumes, unidos todos pelo plano geral de traçar o «*romance da vida contemporânea*» portuguesa²⁰⁵. Podemos também afirmar que a *Comédie Humaine* funciona, de facto, como um dos paradigmas oitocentistas na medida em que muitos escritores do século passado desejaram, num momento ou noutro, escrever algo nos mesmos moldes. No âmbito português assinalemos, a título de exemplo, o caso de Eça de Queirós que, num instante ambicioso da sua juventude, sonhou uma sondagem geral à sociedade portuguesa, por temas, tomadas de vista e círculos sociais, que, embora frustrada nas suas dimensões megalómanas, é reconhecível na sua produção naturalista-realista. O subtítulo de *Os Maias – Episódios da vida romântica* – denuncia precisamente a intenção de análise de um período político-culturalmente significativo: o da formação de Eça e da sua geração²⁰⁶.

É sobretudo durante a década de oitenta que a grande batalha doutrinária do Naturalismo-Realismo é travada entre nós, como se pode facilmente depreender pelas datas das suas obras teóricas e críticas fundamentais: em 1880 *Realismos* de Silva Pinto; em 1882 *Ensaio de Crítica e Literatura* de Alexandre da Conceição; em 1884 *Júlio Dinis e o Naturalismo* de Reis Dâmaso; em 1885 a *Estética Naturalista* de Júlio Lourenço Pinto, e em 1890 *Notas e Impressões* de Coelho de Magalhães. No entanto, devido, quiçá, ao carácter fortemente contraditório e fragmentário da sua

²⁰³ Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Fialho. I – Introdução ao Estudo da sua Estética, Op.Cit.*

²⁰⁴ Aníbal Pinto de Castro, em *Balzac em Portugal* (1960).

²⁰⁵ Para um aprofundamento das relações entre a obra de Balzac e de Fialho de Almeida veja-se, em particular, o estudo de Maria Manuela Carvalho de Almeida, *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado. Balzac e Fialho de Almeida*, Ensaio/Literatura, Angelus Novus Editora, Coimbra, 1996.

²⁰⁶ Veja-se, a este propósito, o estudo de Isabel Pires de Lima, *As Máscaras do desengano. Para uma abordagem sociológica de 'Os Maias', de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 1987.

obra – característica aliás recorrentemente assinalada pela crítica²⁰⁷ – Fialho de Almeida, paradoxalmente, ocupa um lugar algo marginalizado na nossa História Literária, sendo usualmente apontado como um dos nossos melhores contistas do período. Talvez, precisamente, em nosso entender, devido a essa fragmentação, esse hibridismo genérico. Será a apropriação transformante de várias tendências estéticas que instituem a verdadeira originalidade da sua obra, sempre oscilante entre a elaboração de uma linguagem literária estruturalmente depurada e a prática jornalística, quotidiana, panfletária, dispersiva. Além de que Fialho se situa numa complexa encruzilhada de tendências estéticas.

Em Portugal, este modelo de romance, nitidamente influenciado por Zola, atingiu, talvez, o seu ponto mais elevado com a série *Patologia Social*, de Abel Botelho (*O Barão de Lavos*, 1889; *O Livro de Alda*, 1891; *Amanhã*, 1902; *Fatal Dilema*, 1907; *Próspero Fortuna*, 1910) que mostra, no nosso país, uma faceta mais claramente “fisiologista” e cronologicamente algo tardia do Naturalismo²⁰⁸.

Com efeito, Fialho de Almeida não só escreveu alguns dos contos mais representativos do Naturalismo português, como se inscreveu, em fase inicial, entre os seus mais importantes doutrinários – a começar com o polémico artigo de 1880, “Os Escritores de Panúrgio”, autêntico manifesto, saído num jornal de sua direcção, *A Crónica*²⁰⁹.

Como afirma Maria Aparecida Ribeiro²¹⁰: «Não se pode dizer que Fialho de Almeida (...) tenha sido um escritor cujos padrões estéticos e ideológicos se afastem

²⁰⁷ Veja-se, em particular, os artigos sobre Fialho de Almeida reunidos em *Estrada Larga*, n.º 3, Porto, Porto Editora, 1963.

²⁰⁸ Vejam-se os ensaios de Maria Saraiva de Jesus, “Erotismo decadentista e moralismo romântico n’O Livro de Alda de Abel Botelho” e de Maria Helena Santana e Maria João Simões, “Realismo e Quimera no Ideal Científico Finissecular: Abel Botelho e Teixeira de Queirós”, in *Diacrítica, Revista do Centro de Estudos Portugueses*, n.º 6, Universidade do Minho, Braga, 1991, pp. 141-162 e 187-206, respectivamente.

²⁰⁹ Vejam-se também os primeiros artigos que escreveu sobre Eça de Queirós em *O Contemporâneo*, 1882 e *Correio da Manhã*, 1885.

²¹⁰ Maria Aparecida Ribeiro, “Fialho de Almeida”, in *História Crítica da Literatura Portuguesa. Realismo e Naturalismo* (coordenação de Carlos Reis), Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1994, pp. 317-323.

do Realismo-Naturalismo». No entanto, esta autora, na esteira dos principais críticos de Fialho já referenciados, acentua, em particular, as posições antitéticas do escritor português de finais de oitocentos: se Fialho de Almeida defendeu e largamente se apropriou dos padrões estético-ideológicos do Realismo-Naturalismo, também os criticou e deles se distanciou. Estando Fialho de Almeida entre o realismo de Balzac e o naturalismo à Zola, o naturalismo esteticista e o decadentismo finissecular de Gustave Flaubert (1821-1880) – também e ainda quanto à mitologia citadina de Baudelaire, como teremos ocasião de ver – acrescenta-se-lhes a herança romântica de Camilo Castelo Branco (a quem dedica o seu primeiro livro, *Contos*, publicado em 1881) de par com a paradoxal admiração-ódio por Eça de Queirós.

6.1 O decadentismo nacional

Toda a rebeldia, ânsia reformadora e revolucionária dos jovens intelectuais e artistas de Coimbra, bem como dos seus seguidores, cedo se desvanece por não encontrar eco no meio político-social em que os seus mentores se moviam.

Na óptica dos intelectuais reformadores²¹¹ Portugal continuava o seu (mais fantasmático que real) “processo de autodestruição” ditado por um clero ainda imbuído de fortes traços de jesuitismo, por uma burguesia geralmente corrupta e amoral (alicerçada em valores hipócritas e em escândalos e dívidas), por uma classe política de ideais monárquicos profissionalizada e igualmente corrupta. É esta a imagem de Portugal que Guerra Junqueiro projecta na sua obra *Pátria*, recorrentemente convocada por Fialho de Almeida nos seus escritos de carácter crítico-reflexivo e nas suas crónicas²¹², e que não deixará de atacar violentamente, sobretudo nas páginas de *Os Gatos*.

O débil estado económico do país fica irremediavelmente abalado pela Independência do Brasil (1822) que deixa os cofres reais na maior penúria. As classes mais abastadas não se prontificam a minimizar os seus gastos na aquisição de bens supérfluos, nem a Casa Real sacrifica a opulência ou a ostentação de bens que lhe não pertencem. Perante tal situação a única saída encontrada foi contrair sucessivas dívidas ao Ocidente europeu que, embora se tivesse dedicado à expansão ultramarina, não votou nunca ao abandono a sua produção agrícola nem o seu desenvolvimento interno como Portugal. Uma outra potência marítima, a Inglaterra, cria mesmo as condições indispensáveis para que a “Revolução Industrial” da segunda metade de setecentos se torne uma realidade concreta. É indiscutível o

²¹¹ Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-burguesa. O nacionalismo literário da geração de 90*, op. cit.

²¹² Maria de Lourdes Lima dos Santos, *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*, Lisboa, Presença/Instituto de Ciências Sociais, 1983.

precário e incipiente processo de industrialização do nosso país que se mantém essencialmente agrícola²¹³. Aquela mesma potência económica, a nossa mais antiga aliada, atentaria gravemente contra os interesses de Portugal em África em Janeiro de 1890, ao impor às autoridades portuguesas a assinatura de um documento - o *Ultimatum* - pelo qual Portugal teria de renunciar a alguns dos seus territórios no continente africano, entre Angola e Moçambique, em favor da Coroa Inglesa, que deixa também os seus reflexos na literatura da época²¹⁴.

Nos meios político e social germinava a semente do descontentamento e da rebeldia. É neste contexto de profundo trauma colectivo (potenciado em grande parte pelo *Ultimatum*) que o partido republicano - formado, sobretudo, pela pequena burguesia lisboeta - toma mais força. No entanto é no Porto que surge a primeira tentativa revolucionária - em 31 de Janeiro de 1891 - logo reprimida pelas autoridades e tão entusiasticamente aplaudida por Fialho de Almeida. O descontentamento e o protesto dão lugar à desilusão. Tal sucede com Fialho que, poucos anos mais tarde, se tornaria acérrimo apoiante de João Franco, o monárquico chamado ao poder pelo rei D. Carlos. Em 5 de Outubro de 1910, quando a revolução sai finalmente vitoriosa, permitindo a implantação da República, Fialho de Almeida, recém regressado de Espanha, já não acalentava os ideais que antes defendera; é de imediato, rejeitado pelos círculos republicanos, que passaram a considerá-lo um desertor.

De facto, a leitura da obra deste escritor tanto revela a presença, em eco, de Taine, de Zola, de Lombroso, de Nordau como intertextos, e até concepções

²¹³ Leiam-se, a este propósito, as considerações de Joel Serrão em “Sondagem cultural à sociedade portuguesa de cerca de 1870”, in *O Tempo e o Modo*, 36, 1966, pp. 312-315; do mesmo autor, a já citada obra *Temas Oitocentistas-II. Para a história da cultura em Portugal no século passado*, Lisboa, Portugalia, 1965, pp. 69-150 e ainda *Temas de cultura portuguesa-II*, Lisboa, Portugalia, 1965.

²¹⁴ Maria Teresa Pinto Coelho, *Apocalipse e Regeneração: o Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, em particular a parte III (“O *Ultimatum* no Imaginário Literário”).

semelhantes às de Ramalho Ortigão em *As Farpas*²¹⁵, como um afastamento do modo de pensar destes escritores: a aparente neutralidade científica e o método de análise-síntese característicos do Naturalismo mais “ortodoxo” parecem não ser coadunáveis com o “temperamento” do escritor. É precisamente esta posição “heterodoxa” de Fialho de Almeida que leva os críticos da sua época a identificarem o autor com o Realismo-Naturalismo, rejeitando ou aplaudindo as marcas de escola, ou a apontarem como “defeitos” os padrões que fogem às concepções que acreditam serem as do escritor²¹⁶, ou ainda, já com algum distanciamento, a falarem a seu propósito em análise e quimera, como Sampaio Bruno²¹⁷. O mesmo acontece com os mais recentes estudiosos da obra de Fialho: embora analisando os seus textos de um modo assistemático, todos eles convocam o Naturalismo, apesar de o associarem, por vezes, sobretudo no caso dos contos, ao Decadentismo²¹⁸ e ao Impressionismo²¹⁹, visto que os três vectores estéticos – que já lhe valeram o epíteto de “romântico-materialista-sensorial”²²⁰ –, marcam, de facto, as suas narrativas, onde também já foi observado, mais recentemente, o Expressionismo e até um Pré-Surrealismo²²¹.

Nem por isso, no entanto, o escritor abraçou estas ideias: nas páginas de *Os Gatos*, por exemplo, encontra-se mesmo a condenação do Simbolismo e do Decadentismo em Portugal, com base na ideia tainiana de que a hereditariedade, o meio e o momento não os favorecem. Atente-se, a título de exemplo, nestas palavras de Fialho de Almeida:

O ano literário que em poucos meses vai fechar-se continua impassivelmente a esterilidade dos seus progenitores, e apenas cuida

²¹⁵ Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Fialho, op.cit.*

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ Sampaio Bruno, *A Geração Nova*, Porto, Lello & Irmão, 1964, pp. 209-210.

²¹⁸ Domingos de Oliveira Dias, “Os códigos naturalista e decadentista em Fialho de Almeida”, in *Atlântida*, vol. XXXII, 2º sem., 1986, pp. 41-54.

²¹⁹ Maria Aparecida Ribeiro, “Fialho de Almeida – os semitons em Portugal e no Brasil”, in *Diálogo médico*, 6, Rio de Janeiro, 1987, p. 43.

²²⁰ Jacinto do Prado Coelho, “Fialho e as correntes do seu tempo”, in *A Letra e o Leitor*, 2ª. Ed., Lisboa, Moraes, 1977, pp. 149-162.

²²¹ Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, vol. I.

assinalar-se por obras minúsculas, na maior parte poéticas, e tão falhas de inspiração como de factura. O facto não surpreende, desde que se avenha na convicção de que não pode haver literatura sem público que vibre dela, e sem vida nacional que a sugestione, e desde que se relanceando o olhar pelas gerações cultivadas dos últimos tempos, se descubra nelas apenas parcerias cínicas de negócios, gafas de manhas interesseiras, e rebatendo no balcão do jornalismo político (...) faculdades que noutro meio se deviam expender em nobres lucubrações de Belas-Artes.²²²

O Determinismo será, talvez, a marca das crónicas e daqueles seus contos em que o Naturalismo predomina, como pertinentemente observou André Crabbé Rocha²²³.

Outro estudioso da obra de Fialho de Almeida, Álvaro Manuel Machado, inclui o escritor na herança romântica, pondo em destaque a referência que Fialho faz a escritores e filósofos pouco conhecidos no Portugal da época, tais como Dostoiévski e Nietzsche, e considerando que o decadentismo estético finissecular do escritor constitui «*um novo género romântico*»²²⁴. Por seu turno, já André Crabbé Rocha, escrevendo sobre Fialho, se referia ao «*determinismo desesperado*»²²⁵ que o singularizava. Acrescente-se a estas ainda a reflexão de Maria de Lourdes Belchior, numa tentativa de apurar a pertinência da classificação periodológica de Fialho herdada da crítica anterior²²⁶, enquanto que anteriormente, e em estudo já referido, Castelo Branco Chaves concluía pelo romantismo de Fialho²²⁷, dando porém ao termo um sentido mais psicológico – excesso emotivo, anarquia sentimental – do que estético.

O diagnóstico da degradação cultural portuguesa não é exclusivo de Fialho de Almeida. Já Eça de Queirós, no plano do romance, com *A Cidade e as Serras* procedia a uma indagação crítica do estado de “decadência” nacional e a “Geração de 70”, com o objectivo programático de “modernizar” Portugal, produziu exacerbadas críticas ao estado de estagnação intelectual do país na época. O que define com

²²² Fialho de Almeida, *Os Gatos/5*, *Op.Cit.*, p.199.

²²³ André Crabbé Rocha, “Fialho e o Determinismo”, in *Estrada Larga*, *op. cit.*

²²⁴ Álvaro Manuel Machado, *Les Romantismes au Portugal...*, *op.cit.*, p. 519.

²²⁵ André Crabbé Rocha, “Fialho e o Determinismo”, in *Estrada Larga*, *op. cit.*, p. 195.

²²⁶ Maria de Lourdes Belchior, “Da Estética de Fialho”, in *Estrada Larga*, *op. cit.*

²²⁷ Castelo Branco Chaves, *Fialho de Almeida. Notas sobre a sua Individualidade Estética*, *op. cit.*

alguma nitidez a posição de Fialho é, em nosso entender, o grau de indignação que a sua distanciação relativamente a certos modelos estrangeiros assume, num recurso a todos os registos da sátira, incluindo os seus graus mais extremos: a diatribe, a invectiva ou o sarcasmo. Por outro lado, e por razões, quiçá, da sua formação médica bem como pela marcada influência que sofreu do Determinismo, do Positivismo e do Naturalismo, o seu francesismo acaba por ser perspectivado à luz da profunda marca que na sua visão do mundo deixou o conceito de raça. É assim que o francesismo representa em Fialho essencialmente o elemento desvirilizador da raça. Neste sentido, Fialho (sobretudo nas crónicas de *Os Gatos*) é bem o continuador do projecto crítico de Eça e Ramalho em *As Farpas* (e de Eça de Queirós dos romances naturalistas). Mas, diferentemente de Eça e Ramalho, Fialho de Almeida optará não pela ironia mas pelo sarcasmo e pela invectiva, no que é afinal uma denúncia da situação de incomodidade do escritor, do intelectual no Fim-de-Século.

Fialho de Almeida medita longamente sobre a degradação do campo cultural português que, não raras vezes, estigmatiza com degenerescências de raça e incapacidades ancestrais para a arte. O diagnóstico produzido pelo escritor é, deste modo, marcado por um profundo pessimismo sempre filtrado, esteticamente, por uma sensibilidade naturalista-decadentista, como teremos ocasião de demonstrar ao analisarmos os seus contos.

À luz das considerações já delineadas passaremos, em seguida, a uma sumária síntese histórico-literária (com alguma incidência crítica e sociocultural) do momento histórico e do ambiente cultural português que Fialho de Almeida vive – que apresenta uma tradição e uma densidade de relações dotadas de uma marcante especificidade nacional - no intuito de demonstrar como a sua fragmentada obra dá voz estética ao imaginário português de fim-de-século. Se são bem conhecidas as dificuldades de caracterizar correntes estéticas como o Simbolismo ou o Decadentismo, no seio de uma proliferação de estéticas que se imbricam como as

que caracterizam a “literatura de fim-de-século”²²⁸, estas dificuldades crescem muito quando, no caso de Fialho de Almeida, ele próprio um escritor particularmente difícil de classificar, um “marginal” do sistema literário português, como referimos, as projecções e modulações dessas estéticas (e dos pressupostos teóricos e ideológicos do Realismo-Naturalismo) ocorrem num meio que apresenta uma tradição e uma densidade de relações de grande complexidade.

A obra literária de Fialho de Almeida constitui, de facto, um caso à parte na ficção portuguesa de transição do final do século XIX. Faz parte, juntamente com Camilo e Eça, da tríade de autores portugueses de oitocentos mais duradouramente influenciados por Balzac, como já referimos. Aquilo que na sua juventude o atrai em Eça é tanto a estética naturalista como o projecto balzaquiano. E mais tarde, quando o complexo de inferioridade em relação ao escritor de *Os Maias* começa a manifestar-se²²⁹, o seu “balzaquianismo” orientar-se-á preferencialmente para Camilo, erigido então em mestre do romance português, o nosso Balzac, em contexto oitocentista.

Fialho de Almeida, como veremos, devido ao carácter “excessivo” de alguns aspectos da sua prosa de ficção, que se manifesta na presença obsidiante da doença e da decomposição física, do vício, da alienação mental, da brutalidade do instinto, da violência, da promiscuidade, da miséria, das “aberrações sexuais”, estabelece uma ponte de passagem para a sensibilidade decadentista do fim do século. De facto, a presença (e sobretudo a intensidade) destas marcas, ultrapassando a perspectiva naturalista, traduz já, a nosso ver, uma sensibilidade essencialmente decadentista,

²²⁸ José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, 1975; António José Saraiva/Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 16ª edição, Porto, 1982, (pp. 1020-1031); AAVV, *A Phala. Um Século de Poesia (1888-1988)*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1989.

²²⁹ Cf. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Fialho, Op. Cit.*, pág.27.

concorrendo, deste modo, para aproximar Fialho de Almeida dos estetas de finais do século XIX, portadores de um profundo sentimento de cansaço e desencanto.

No caso de Fialho de Almeida, não só a sua obra ficcional, como anteriormente referimos, absorve e transforma a multiplicidade de correntes estéticas que atravessam o campo literário finissecular. A obsessão de Fialho pela literatura e pela problemática literária é posta em relevo, por exemplo, por António Sardinha.²³⁰

Atente-se nas palavras do crítico-poeta:

É principalmente a literatura e só a literatura que prende as atenções de Fialho na escolha dos seus livros. A história da arte espanhola interessa-o igualmente, - e com aplicado enlevo. É até o único intuito concretizado na biblioteca desencontrada do escritor. Quanto ao mais, são livros e sempre livros, são livros ao acaso, sem a linha metódica dum pensamento, dum fim, duma ideia.

Note-se que o comentador é sensível ao carácter fortemente híbrido das escolhas livrescas de Fialho de Almeida, criticando a aparente ausência de uma coerência no seio da biblioteca. Em nosso entender, é precisamente esta diversidade de leituras que nos faz crer que Fialho conhecia bem a literatura de experimentação da sua época e tentou integrá-la, absorvendo-a em traços gerais, quer na sua compósita obra ficcional quer nas suas reflexões críticas. O próprio escritor, faz da literatura a questão maior da sua obra crítica, dando-nos a ler importantes páginas de reflexão sobre o estado da literatura nacional. Produz, deste modo, um diagnóstico aprofundado do funcionamento do campo literário na sua época, ao pôr em relevo as grandes questões que atravessam o século XIX. São importantes as reflexões de Fialho de Almeida, por exemplo, sobre as relações entre literatura e mercado, a profissionalização do escritor e o seu funcionamento corporativo, a situação financeira do escritor em processo de autonomia, a reprodutibilidade técnica e a democratização do consumo²³¹. Pensamos, entre outros, em textos como “Escritores dramáticos e o seu público”, incluído em *À Esquina* - volume publicado em 1903, e

²³⁰ António Sardinha, *In Memoriam*, *Op. Cit.*, p. 48.

²³¹ Veja-se o estudo de Maria Manuela Carvalho de Almeida, *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado. Balzac e Fialho de Almeida*, *Op. Cit.*

em “Literatura gá-gá”, integrado em *Barbear, Pentear*, colectânea publicada postumamente em 1911; para além das muitas reflexões dispersas pelas crónicas de *Os Gatos*. A tudo isto há a acrescentar a inclinação biografista do jornalista e do panfletário que está na origem de monografias dedicadas a vários autores da literatura nacional²³², assim como a algumas das obras mais marcantes da produção literária coeva²³³. Nestes textos de carácter crítico-reflexivo encontramos inúmeras referências ao Romantismo, ao Naturalismo, ao Parnasianismo (*Os Gatos/5*), ao Decadentismo (*Os Gatos/5*), ao Simbolismo, à “banda dos sózistas de Coimbra” (*À Esquina*, p.132) e aos Nefelibatas (*Os Gatos/6*). Significa isto que a absorção nacional das correntes estéticas produzidas ao longo do século XIX europeu conflui, no fim-de-século, num alargado convívio de tendências que Fialho de Almeida ora assimila e transforma ora denuncia e condena, praticando, na sua criação ficcional, uma transformação que já é, em nosso entender, uma forma de “desconstrução” dos modelos mais canónicos de escola. São, a este título, significativas as palavras do escritor em “Autobiografia”, texto incluído no volume *À Esquina*:

Um dos verdadeiros predicados do escritor é saber ele destrinçar, na variedade de tantos milhares de formas literárias, qual seja própria para exprimir fielmente um certo assunto (...) Ter o estilo próprio dos seus assuntos é achar para cada género de literatura uma prosódia própria e uma sintaxe; o estilo desarticulado e curto para as narrativas contemporâneas; o estilo colante, sóbrio, mas orquestral, para as narrativas de assunto antigo, onde o efeito reside na erudição da cor e na pompa silabar; o estilo límpido e leve para os descritivos da paisagem; gradativo e largo nos elogios dos grandes homens; cortado em ziguezague, aberto ao ar, para os assuntos humorísticos; e para os de sátira silvando entre imprecações e gargalhadas.²³⁴

São afirmações deste tipo que tornam difícil determinar a posição estética e ideológica do nosso escritor, como igualmente problemático se tem revelado o delinear, com precisão, da linha condutora do seu pensamento e da sua prática estética.

²³² Vejam-se, em particular, as páginas de *Saibam Quantos...*, de *Vida Irónica* e de *Actores e Autores* (Lisboa, Círculo de Leitores, 1992), este último volume fundamentalmente dedicado ao diagnóstico da produção dramática e da representação teatral em Portugal.

²³³ Cf. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Fialho*, *op. cit.* e o volume *In Memoriam*, *op. cit.*

²³⁴ Fialho de Almeida, *À Esquina*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992).

Como temos vindo a insistir, é precisamente [ess]a complexidade que ecoa nos textos críticos e exegéticos de alguns dos mais importantes estudiosos da obra de Fialho de Almeida, que o consideram devedor de influências diversas e que, frequentemente, criticam a ausência de um pensamento estético estruturado e coerente, ausência que tendem a atribuir ao “temperamento” do escritor e não tanto aos gestos de experimentação de novos caminhos de expressão literária que se intensificam no campo cultural da Europa de Fim-de-Século.

Óscar Lopes, no entanto, em obra já referida, sem deixar de situar Fialho de Almeida na «*tendência realista-naturalista*»²³⁵, nota a inflexão que se produz à época de *Os Gatos* no sentido do «*psicologismo de Paul Bourget*»²³⁶, assim como surpreende «*em estado nascente*»²³⁷, em alguns dos contos incluídos em *O País das Uvas*, a «*estética simbolista e expressionista*»²³⁸. Este estudioso de Fialho acabará por considerar a obra do ficcionista alentejano como a mais significativa «*daquela transição naturalista-decadentista-esteticista que domina o período de 1890-1910*»²³⁹. Aliás, já Jacinto do Prado Coelho tinha reconhecido em Fialho a heterogeneidade da sua obra, assinalando que:

é assim muito característica a posição de Fialho no quadro da literatura do século XIX: acompanhando os parnasianos no culto da beleza apolínea e das imagens exóticas, o lado nevrótico da sua índole romântica, aliado à nostalgia do idealismo e do sonho, predispõem-no para a estética neo-romântica e decadentista do fim do século.²⁴⁰

O estudioso, numa qualificação bem reveladora da dificuldade da crítica face ao carácter periodologicamente «*fugidio*» ou transicional da obra de Fialho, avançará

²³⁵ Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, op. cit., p.176.

²³⁶ *Ibidem*, p.177.

²³⁷ *Ibidem*, p.182.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*, p.187.

²⁴⁰ Jacinto do Prado Coelho, “O que é vivo na obra de Fialho”, in *Problemática da História Literária*, Lisboa, Ática, 1961.

para a designação de «romântico naturalista»²⁴¹ e referirá, mais tarde, que o nosso escritor denuncia a influência de «*parnasianos, decadentes e simbolistas*»²⁴².

O caso de Fialho de Almeida parece-nos, assim, paradigmático no revelar da “efervescência” estética e doutrinária característica do seu tempo, do “combate” levado a cabo no campo literário de Fim-de-Século.

Digamos, então, que a fragmentação estética que caracteriza a paisagem literária nas últimas décadas do século XIX foi, de facto, activamente assimilada pelo escritor, apesar de este desenvolver em relação a certas correntes literárias posições vivamente antagónicas²⁴³. Isto prova que Fialho de Almeida não é um receptor passivo de correntes e estéticas estrangeiras – sobretudo francesas²⁴⁴. A questão do francesismo (crucial ao longo do século passado) na obra de Fialho de Almeida tem sido profundamente considerada. Note-se que a presença maciça de volumes franceses (ou em tradução francesa) na biblioteca de Fialho traduz claramente as preferências literárias e a formação intelectual e cultural do escritor, o que não invalida uma forte denúncia (sobretudo a partir de 1890, como assinalam Aguiar e

²⁴¹ *Ibidem*, p.200.

²⁴² Jacinto do Prado Coelho, “A Estética da Prosa de Fialho”, in *Estrada Larga, op.cit.*, p. 189.

²⁴³ É o caso do Simbolismo e do Decadentismo, estéticas que, em páginas de *Os Gatos*, como já referimos, são asperamente condenadas, sobretudo na sua “versão” nacional.

²⁴⁴ Relembremos a obra já citada de Aníbal Pinto de Castro, onde o autor faz um estudo preciso e minucioso das influências balzaquianas em Fialho de Almeida, concluindo que a presença de Balzac se encontra dispersa através de toda a obra de Fialho (Aníbal Pinto de Castro, *Balzac em Portugal, op. cit.*). A consulta do *Catálogo Geral da Livraria legada pelo notável escritor José Valentim Fialho d’Almeida à Biblioteca Nacional de Lisboa*, editado em Coimbra pela Imprensa da Universidade, em 1914, vem corroborar a importância das muitas marcas da obra do realista francês em Fialho. Num importante texto intitulado “O que leu Fialho de Almeida?”, incluído no *In Memoriam*, Mendes dos Remédios procede a uma resenha da biblioteca do escritor, referindo a presença de obras dos franceses Hugo, Musset, Maupassant, os Goncourt, Balzac, do belga Maeterlinck e outros. Ainda segundo Vítor Aguiar e Silva, Fialho terá conhecido Poe, Heine, Dickens, Ibsen, Tolstoi, Dostoievski e Nietzsche através de traduções francesas (cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “Fialho de Almeida e o Problema Sociocultural do Francesismo”, in *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France, op. cit.*). O trabalho de Cecília Teixeira Zockner, *A Influência da França na Obra de Fialho de Almeida*, datado de 1974 (cf. Cecília Teixeira Zockner, *A Influência da França na Obra de Fialho de Almeida*, Curitiba, Imprensa da Universidade Federal do Paraná, 1974), bem como as reflexões que a este respeito faz Álvaro Manuel Machado nas suas obras *Les Romantismes au Portugal... (op.cit.)* e *O Francesismo na Literatura Portuguesa* (cf. Álvaro Manuel Machado, *O ‘Francesismo’ na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984), são, igualmente, contribuições decisivas para o entendimento da questão.

Silva e Álvaro Manuel Machado) dos “malefícios” do francesismo. Este distanciamento crítico face às estéticas e correntes estrangeiras (que, no entanto, Fialho, não deixou de assimilar na sua obra ficcional) deve-se, em grande parte, ao nacionalismo obsessivo do escritor e é central para entendermos as relações de Fialho com a “Geração de 70” que se tentou penitenciar, pós-*Ultimatum*, da sua marcada fixação parisiense.

É antes no específico contexto histórico-cultural que é o seu que estas diferentes e plurais estéticas e tendências são apropriadas e assimiladas, no sentido de exprimir certos significados que o contexto finissecular exige. Deste modo, como anteriormente referimos, cremos que a obra do nosso escritor de finais de oitocentos é paradigmática (nas suas contradições e antinomias) de um imaginário literário que se forja a partir da convergência do aparato ideológico e mítico, já presente na “Geração de 70” e no “decadismo” finissecular português, com o imaginário colectivo da degenerescência nacional e dos seus contrapontos regeneradores.

Entende-se, pois, que as práticas narrativas de Fialho, e em particular o conto, são largamente integráveis numa estética naturalista que opera fundamentalmente no interior da atmosfera gerada pelo movimento decadentista-simbolista. Revelam-se como o lugar espectacular e fantasmático de uma crise ideológica e da sua encenação significante. A sua heterodoxia introduzirá uma linha de descontinuidade em relação à estética realista-naturalista mais canónica, bem como relativamente à estratégia “ilusionista” da reprodução fiel da “realidade objectiva”. Fialho demarca-se, opondo-lhes uma linguagem literária que, como já foi referido, teria na estesia onírica e na polivalência do tecido simbólico os seus grandes núcleos estruturadores.

Como contista, a impressão geral que o autor deixa no espírito do leitor é aquela que acima anunciamos (e que a crítica da obra fialhiana mais tem posto em relevo), a de que as suas narrativas são, em grande parte, truncadas – fragmentos cristalizadores de uma determinada, às vezes mínima, situação de conflito. E,

contrariamente ao que alguns críticos esperavam, inverosímil seria que de uma constituição nevropática e dispersa como a de Fialho de Almeida pudesse surgir uma obra una, mais organizada e extensa. Esteta finissecular, atento ao seu tempo histórico-cultural, preocupado com a renovação epocal das práticas literárias e crítico do “marasmo intelectual” da nação, Fialho está em conflito com os modelos literários dominantes.

Procederemos, assim, à leitura de alguma da produção contística de Fialho de Almeida, sob o ponto de vista das contradições e transformações da estética naturalista. Faremos uma indagação à “heterodoxia” estética deste autor, visível sobretudo no tratamento temático do fisiologismo determinista que se descobre no desenho de tipos grotescos (campesinos e citadinos), numa imagética do vício e da alucinação delirante – que abre os textos a dimensões que poderemos considerar fantásticas. Mas principalmente no excepcional cultivo e domínio de uma linguagem que, sendo largamente comum ao império naturalista-decadentista de fim-de-século, se revela eminentemente original.

E em França, nessa época, a arte enveredava por experiências alucinantes e mórbidas (Villiers de l’Isle Adam, Huysmans, entre outros), pela indagação de “mistérios”, de que tanto Fialho de Almeida quanto Jean Lorrain, como veremos, irão tirar partido na sua prática ficcional.

7. Fialho e a superfície da profundidade

La forme c'est le fond qui remonte à la surface

Flaubert

Fialho de Almeida, como demiurgo narrativo, foi um notável artista da palavra, com uma agudíssima noção da literatura enquanto criação verbal estética, trabalho sobre a matéria-prima que é a língua. A crítica fialhesca, aliás, tem sido unânime em considerar o escritor da segunda metade do século XIX como um exímio manipulador da matéria verbal, um escritor de uma pujante maleabilidade linguística. Vários são os estudiosos da obra de Fialho que têm chamado a atenção para uma particular arte da prosa, plasmada sobretudo na invenção e recriação vocabulares, de um contorno muito pessoal.

Ele próprio nos explica quais os seus princípios em “Autobiografia”²⁴⁵:

Gosto pouco de fazer aplicações doutrinárias a coisas minhas, mas não deixarei por isso de chamar o critério de V. para a intuição que sempre me tem guiado os passos neste campo. Se V. percorrer os voluminhos de romance e narração que publiquei, reconhecerá que eu sou um dos raríssimos escrevinhadores portugueses em cuja obra o assunto é que dita o estilo, ao contrário dos mais, e onde a propriedade da expressão muitas vezes impele a pena ao exagero de vocábulos que mais gravativamente exprimam as ficções tais como o meu espírito as vê na ocasião. Tome V. da minha obra, três espécimes de prosa impressionista: a prosa de romance e descrição, a prosa de artigo crítico, e a prosa satírica...; e, tendo-os comparado intimamente, dir-me-á depois se algum destes bocados se parece, e se não houve da minha parte, ao tracejá-los, uma compreensão das afinidades que prendem a qualidade especial do pensamento à tessitura escrita da expressão. (...) se eu vejo que a primeira aptidão profissional dum homem de letras é fazer às ideias a “toilette” de estilo que melhor lhes vai, se eu, por exemplo tenho, para descrever o campo, um vocabulário especial e ritmos próprios, e outro vocabulário e outro ritmo para contar por exemplo as desgraças dum mendigo, e sucessivamente assim té aos assuntos onde a ironia se transforma em chicote e a indignação chufa na boca as insolências grosseiras do desprezo, como é que os meus censores exigem que eu escreva em estilo nobre, se muitos dos meus assuntos d’*Os Gatos* são trazidos a público numa intenção de sátira candente.

Os críticos apontam-lhe, sobretudo, a expressividade plástica dos neologismos. O filólogo Cláudio Basto²⁴⁶ releva os seguintes aspectos lexicais de Fialho: a

²⁴⁵ Fialho de Almeida, *À Esquina*, Op. Cit., pp. 14-15.

ductilidade na verbalização de nomes próprios e comuns e na adjectivação dos mesmos; a derivação por sufixos aumentativos ou diminutivos; a facilidade em aporuguesar palavras estrangeiras; o gosto pela criação analógica de palavras e pelo uso de nomenclaturas técnicas invulgares (em geral, substantivos da área da medicina, da zoologia e, mais raramente, da botânica), que podem derivar numa extensa criação colateral. Um procedimento que António Cândido Franco considera «*de uma extensão enciclopédica*»²⁴⁷. Este último estudioso entende ainda que «*Fialho revolveu tanto a matéria verbal, remexeu tão fundo nas raízes das palavras, que se tornou o mais importante renovador da língua do seu tempo*»²⁴⁸, e mais adiante: «*a mestria, a originalidade, a força e a inovação da prosa de Fialho estão (...) no torneio da frase, na cadência do estilo, na linguagem nervosa que faz vibrar cada palavra, e não no naturalismo de escola que se lhe pode chegar ou mesmo colar*»²⁴⁹. E num texto²⁵⁰ que assinala (juntamente com o “Retrato de uma Época” da autoria de Ricardo Revez) os 150 anos de Fialho de Almeida, publicado no *JL* (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*), António Cândido Franco diz de Fialho:

Trata-se do escritor português do século XIX verbalmente mais dotado; foi ele quem mais enriqueceu nesse período a língua portuguesa. Tudo em Fialho é expressão, desde o cometimento panfletário à crueza retratista, desde o apontamento jornalístico relampagueante à observação paisagística.²⁵¹

No entanto, em nosso entender, Fialho de Almeida não renova apenas pela genialidade criativa do uso da palavra, da língua, pela capacidade renovadora do verbo plástico, pelo paisagismo esplendoroso. Não renova apenas ao nível da língua,

²⁴⁶ Foi Cláudio Basto quem procedeu ao primeiro grande estudo da linguagem de Fialho de Almeida, em “A linguagem de Fialho in *Fialho de Almeida. In Memoriam, op. cit.*, pp.71-98. Veja-se, a este propósito, para além do referido estudo de Cláudio Basto, a síntese de António Cândido Franco, “Aspectos da prosa de Fialho”, in *O Essencial sobre Fialho de Almeida*, INCM, Lisboa, 2002, pp. 64-78.

²⁴⁷ António Cândido Franco, *O Essencial sobre Fialho de Almeida, op. cit.*, p.65.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 64.

²⁴⁹ *Ibidem*, p.13.

²⁵⁰ António Cândido Franco, “A inventiva vocabular” in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXVII/nº 963, p.25.

²⁵¹ *Ibidem*.

mas, precisamente através do uso da língua, renova, sobretudo, na ordem literária, no modo como a textualidade²⁵² – o modo como o texto se constrói e se articula - opera a subversão dos códigos canónicos da representação realista-naturalista – cruzando várias heranças estéticas – e funda uma retórica que se encontra, precisamente, na base de uma poética específica que poderíamos designar de decadente.

²⁵² Tomamos aqui o termo “textualidade” na acepção de “escrita textual”, modo específico de organização da matéria verbal na sua literalidade e literariedade, nos seus aspectos pragmáticos, semântico-conceituais e formais (coerência e coesão), uma construção linguístico-textual.

7.1 A herança fantástica em Fialho

No conto de Fialho de Almeida predomina uma “atmosfera espectral”, inquietante e propícia a terrores, que tem alguns antecedentes na produção nacional. Pela sua singularidade nas letras portuguesas e pela influência que exerceu em Fialho de Almeida, destaca-se Álvaro de Carvalho (1844-1868). Os seus *Contos*, postumamente editados em 1868, embora cronologicamente posteriores aos *Contos Fantásticos* (1865), de Teófilo Braga, são a mais típica manifestação portuguesa dos enredos melodramáticos de terror e violência. Facilmente se poderiam rastrear em Herculano, Camilo, levados ao máximo de tensão contraditória entre o inverosímil pretensamente explicado, a tirada sentimental de traços parodísticos, e uma permanente e ostensiva agressão à moral erótica mais conservadora, de que todavia se apresenta como apologeta.

É também indiscutível a influência de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) e de Edgar Allan Poe (1809-1849), este último divulgado no nosso país graças a traduções de Baudelaire. De facto, certa prosa fialhiana deve a estes autores a sua predileção pelo horror, pelo macabro e abjecto, ou também pelo inexplicável que irrompe no quotidiano. Prolongando a “veia negra” das primeiras décadas do século XIX, a literatura do segundo romantismo continua dominada pela exploração de elementos tétricos e macabros (relembremos, por exemplo, *O Esqueleto*, 1848, de Camilo Castelo Branco) ou pela expressão paroxística de paixões infelizes e de amores amortalhados (*O Noivado do Sepulcro* de Soares dos Passos, 1852). Deste modo, mergulhando ora na herança da tradicional literatura gótica ora no sentimentalismo da alma romântica portuguesa, o fantástico em Portugal, embora não realizando obra de profunda repercussão até meados de oitocentos, irá configurar-se uma temática predilecta para os estetas de finais do século²⁵³, numa época já de concepções

²⁵³ Veja-se o estudo de Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, *A Dimensão Fantástica na obra de Eça de Queirós*, Campo das Letras, Porto, 2002.

arejadas e que, teoricamente, marcava a dissolução do Romantismo e da banalidade retórica, para inaugurar o Realismo e o Naturalismo²⁵⁴.

7.2 Os contos urbanos

- o funâmbulo de mármore - texto

Procedamos, então, a uma leitura mais detalhada dos textos, atendendo, sobretudo, ao modo como se constroem.

"O Funâmbulo de Mármore" é considerado o primeiro conto de Fialho de Almeida e terá sido escrito no ano de 1877, ano em que o escritor põe termo à colaboração no jornal *Correspondência de Leiria*, publicação onde se terá estreado literariamente em 1874²⁵⁵. Este texto integrará o seu livro de estreia *Contos*²⁵⁶, obra sintomaticamente dedicada a Camilo Castelo Branco. Nas palavras desta dedicatória, encontramos, desde logo, alguns traços do que Fialho irá relevar no “artista” e no “escritor” romântico:

Acabo de reler toda a sua obra. Quanto, no artista e no escritor, o talento tem de maleável, de voluntarioso e de grande – a ironia na sua expansão facetada e cortante, o estilo na elástica elegância nervosa dos seus moldes plásticos, e a observação no seu processo tenaz de análise e de crítica -, tudo nos seus livros se encontra, a mãos plenas, com uma opulência que deslumbra.²⁵⁷

É justamente sob o signo de uma certa “opulência plástica” que se constrói o cenário do momento inicial do conto, saturado de ornamento e de artificialidade, em que se

²⁵⁴ Veja-se Maria Leonor Machado de Sousa, *A Literatura “Negra” ou de Terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, Editorial Novaera, 1978 e Maria do Nascimento Oliveira, *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*, Lisboa, Biblioteca Breve/129, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

²⁵⁵ Veja-se a tábua biográfica de Fialho de Almeida em António Cândido Franco, *O Essencial sobre Fialho de Almeida, Op.Cit.*, pp. 85-88.

²⁵⁶ Utilizamos, neste trabalho, a edição das obras de Fialho de Almeida do Círculo de Leitores (*Obras Completas*), datada de 1991, com ortografia actualizada, que inclui quase a totalidade dos textos reunidos em volume de Fialho de Almeida. A edição organizada pelo Professor Costa Pimpão, publicada pela Clássica Editora, há muito que se encontra esgotada. Existe, igualmente, no mercado livreiro uma edição em três volumes de obra quase completa de Fialho de Almeida, resultado da parceria Círculo de Leitores e RBA Coleccionables.

²⁵⁷ Fialho de Almeida, *Obras Completas*, Primeiro volume, *Contos*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1991, p.5.

apresenta ao leitor a personagem feminina da *contessina* – no espaço interior, íntimo do seu *boudoir* – uma aristocrata diletante, protagonista deste primeiro conto de Fialho, texto cuja construção discursiva metonímica²⁵⁸, como veremos, opera a subversão dos códigos canónicos da representação realista-naturalista e funda uma retórica que se encontra na base de uma poética específica, a decadente, como anteriormente referimos.

Mas atentemos, antes de mais, ao próprio título do conto: "O funâmbulo de mármore", que constitui de *per se* um par antinómico, quase um oximoro. O funâmbulo (na definição dicionarística, corrente, do vocábulo, «*equilibrista que anda ou dança em corda bamba*») remete para o movimento, para a graciosidade sensual do gesto e para a robustez vital de um corpo energético, telúrico e erotizado. "Eros", signo de vitalidade. A preposição "de" – que designa matéria, composição – (conector discursivo que relaciona metonimicamente o funâmbulo e o mármore) – aproxima sintagmaticamente o movimento e a vitalidade do funâmbulo à imobilidade e fria rigidez do mármore que, na definição do dicionário, é uma rocha metamórfica, compacta, de grão fino e que se presta a fácil polimento (daí o seu recorrente uso na escultura). Aliás, no sentido figurado, o termo "marmóreo" remete para aquilo que é frio, duro, insensível, rígido (na escultura, particularmente na estatuária funerária, e na arquitectura tumulares recorre-se frequentemente ao mármore) tal como, antinomicamente, o sentido figurado de "funâmbulo" – indivíduo que muda de opinião, sujeito inconstante – remete para a inconstância, para a flexibilidade. Temos, deste modo, a vida (élan vital, impulso, movimento, flexibilidade, *erôs*) e a morte (rigidez, dureza, imobilidade, frieza, *thanatos*), numa relação metonímica de contiguidade. Mas regressemos ao momento inaugural do texto:

A *contessina* sentiu-se triste nessa manhã, aborrecida da quietação lânguida do seu *boudoir*, da falsa pompa de vegetação dos seus salões-estufas, da vida contemplativa dos aquários de cristal-rocha, da atmosfera perfumada dos salões e das alcovas, onde o oxigénio vivificante se

²⁵⁸ A metonímia constitui uma categoria de tropos, em que a mudança de sentido se opera por contiguidade mental ou, noutros termos, por co-inclusão dos semas numa totalidade semântica.

corrompe por entre a subtileza das exalações de opopanax e verueme,
contidas nos frascos boémios, todos facetados e cintilantes

A *contessina*, é-nos apresentada, como referimos, num cenário interior – o espaço doméstico, íntimo do seu *boudoir* – saturado dos signos da artificialidade decadente, plasmados numa série de objectos e espaços. Estes, tal como os objectos, encontram-se em relação de contiguidade metonímica com o estado anímico da personagem. A adjectivação disfórica (*triste, aborrecida*) que revela o interior da jovem aristocrata, o seu estado de alma, reflecte metonimicamente a imobilidade sensual do cenário exterior (*quietação lânguida*) dos espaços interiores que a rodeiam e que frequenta:

falsa pompa de vegetação dos seus salões-estufas, da vida contemplativa dos aquários de cristal-rocha, da atmosfera perfumada dos salões e das alcovas, onde o oxigénio vivificante se corrompe, por entre a subtileza das exalações de opopanax e vervaine, contidas nos frascos boémios, todos facetados e cintilantes.

Encontramos aqui um dos traços característicos do esteticismo finissecular europeu: o intenso fascínio sentido pelos decadentes pelo refinamento estético na descrição de ambientes interiores que, frequentemente, se caracterizam pelo excesso, pela obsessiva materialidade dos objectos, pelo culto do luxo e do artifício²⁵⁹, num jogo que constitui uma espécie de “poética do decorativo” e que põdo em relação de contiguidade o(s) espaço(s) – frequentemente cenários urbanos –, os objectos e o(s) sujeito(s), confere a esses mesmos espaços (através de uma progressiva abstracção metonímica) uma dimensão alegórica. Torna-os num *topos* figurativo que indicia um *topos* existencial da *persona* poética, da consciência da personagem decadente. E a *contessina* apresenta, de facto, um conjunto de marcas (anímicas e físicas) características deste modelo de personagem: ser feminino, sensual, de índole contemplativa, artista diletante, frequentadora de ambientes saturados de uma convivialidade urbana, onde predomina o preciosismo artificial e o domínio da aparência (note-se aqui o lastro romântico na construção da personagem

²⁵⁹ Veja-se, a este propósito, o importante estudo de Séverine Jouve, *Obsessions et perversions (dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle)*, Collection Savoir : Lettres, Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts, 1996, em particular o capítulo « Poétique du décor », pp. 89-108.

finissecular). Este cenário exala uma “atmosfera” baudelairaina na sua modulação “spleenética”, onde tudo conduz o ser ao estiolamento dos sentidos e da vontade:

atmosfera perfumada dos salões e das alcovas, onde o oxigénio vivificante se corrompe por entre a subtileza das exalações de “opopanax” e “verveine” contidas nos frascos boémios todos facetados e cintilantes.²⁶⁰

A convocação de uma planta de climas quentes e “exóticos” como o “opopanax chiromium” que se encontra em abundância em países como o Irão, a Turquia e no Médio Oriente, bem como nos países mediterrânicos, como a Grécia e a Itália, por exemplo, atesta o gosto decadente pelas paragens geográficas onde, na época, o erotismo é vivido, fantasmaticamente, de um modo mais liberto das rígidas convenções morais da burguesia oitocentista. Por outro lado, o “opopanax”²⁶¹ tem propriedades terapêuticas específicas (aliviar a histeria). Os signos de vida (*oxigénio vivificante*) são contaminados por marcas de negatividade, materializada na profusão dos aromas e dos perfumes e de substâncias entorpecedoras dos sentidos – a opapanax e a verbena – num “décor” onde se destaca o brilho da artificialidade (*frascos boémios todos facetados e cintilantes*) que tanto seduz o imaginário decadente.

Mandou pôr o cupé, um pequenino cupé estofado de carmesim, grandes fivelões de madreperola floreteados; escolheu um vestido claro, de um estofa liso, grandes laços vermelho e branco, apertado em longa cuirasse, com uma cauda aristocrática, que deixava no ouvido um doce frou-frou inebriante.

A personagem da *contessina*, ao deslocar-se do espaço interior do seu *boudoir* para o espaço fechado da pequena carruagem que manda preparar (o ordenar, reforçando a marca da sua ascendência social de aristocrata, na eficácia ilocutória da ordem: *Mandou pôr o cupé*), põe em relação de continuidade metonímica os dois espaços interiores – o do *boudoir* e o da carruagem – ambos marcados pelo luxo e excesso e pela sensualidade decadente, numa difusa mas intensa atmosfera erótica. *A quietação*

²⁶⁰ Vide, a este propósito, o estudo de Robert Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*, Routledge, London and New York, 1993.

²⁶¹ O termo “opopanax” provém do grego *όπος* – óleo vegetal - + *πάναξ* - que tudo cura - e designa um bálsamo de propriedades terapêuticas (utilizado para aliviar a histeria e a hipocondria) também utilizado na fabricação de incenso.

lânguida do seu boudoir prolonga-se metonimicamente no *pequeno cupé estofado de carmesim* (o vermelho é, simbolicamente, a cor da paixão, do erotismo sensual, da vida, mas também do interdito, da transgressão), *grandes fivelões de madrepérola floreteados*. Esta relação de contiguidade metonímica é pontuada pelo contraste cromático: os estofos vermelhos – paixão, sensualidade carnal – em contraste com o branco leitoso da madrepérola dos fivelões adornados com flores (pormenor de preciosismo decorativo) – pureza, virgindade. Contraste cromático que, aliás, a própria indumentária escolhida pela *contessina* exhibe e reforça: o «*vestido claro, de um estofado liso, grandes laços vermelho e branco²⁶², apertado em longa cuirasse, com uma cauda aristocrática que deixava no ouvido um doce frou-frou inebriante*». Note-se a subtil notação sensorial na convocação metonímica dos sentidos da visão (*cupé estofado de carmesim (...) fivelões de madrepérola floreteados; laços vermelho e branco*), do tacto (*estofado liso*) e da audição (*deixava no ouvido um doce frou-frou*²⁶³) que ecoa a teoria das correspondências da poética de Baudelaire; um lastro baudelairiano em eco que, aliás, se pode facilmente pressentir na utilização do qualificativo *inebriante*. Como é sabido, sons, odores e cores correspondem-se na poética simbolista (Baudelaire, Verlaine). Os odores e os perfumes que enlevam são, aliás, veículos privilegiados de evasão da realidade disfórica, contraponto onírico da vivência de um quotidiano spleenético.

As peças de vestuário, os acessórios da indumentária da jovem aristocrata evidenciam uma concepção de beleza feminina, de matriz romântica (*gorro de penas; tira de gaze a meio rosto; pequeninos anéis dos seus cabelos castanhos; camélia branca no seio*) que o imaginário finissecular intensifica:

e com um gorro de penas, de forma excêntrica, uma tira de gaze a meio rosto, atada na nuca, penteado simples, em que destacavam contra a luz uns pequeninos anéis dos seus cabelos castanhos, sobre a fronte de castidade sonhada, com uma camélia branca no seio, a contessina saltou para o carro.

²⁶² Sublinhados nossos.

²⁶³ Sublinhados nossos.

A construção do texto por contiguidade metonímica – acentuando contrastes – manifesta-se também no tratamento do espaço e do tempo. Num tempo de regeneração, o mês de Maio (*Era sábado, nos dias lúcidos de Maio*), mês da luz e da vitalidade telúrica, representa-se o espaço citadino, o tumulto dos espaços urbanos (*o cocheiro teve ordem de seguir ao longo dos boulevards*). Do espaço interior da casa (a intimidade do *boudoir*), passa-se para o espaço interior da carruagem, que por sua vez, vai estar em contiguidade metonímica com o espaço exterior da cidade que se vai percorrer:

boulevards, atulhados de gente activa que tumultuava nos passeios, nos armazéns, nas casas de modas e nos ateliers, vivamente, alegremente, raça de gigantes e de artistas que ia fecundando as indústrias com o poder da sua violenta actividade.

A representação do espaço urbano surge, aparentemente, ao modo realista-naturalista; mas logo a análise em registo positivista se entrança com a imaginação, a observação com o sentimento, a crítica com o mistério pleno de vitalidade e de movimento; o cenário é o de uma multidão atarefada, espaço pulsante de vida e de acção (*boulevards atafalhados de gente activa que tumultuava vivamente, alegremente*), pragmático do comércio dos seres e das coisas, das *indústrias* fecundadas pela *actividade violenta de gigantes e de artistas*; impõe-se como um colectivo em nítido contraste com a individualidade melancólica da figura aristocrática da *contessina*. O leitor vê “desfile” toda uma galeria de figuras-tipo da vida citadina, movendo-se numa paisagem mundana onde se movimenta a classe média elegante, em lugares onde se reúnem os intelectuais da moda (*a fina flor do mundo culto da cidade*) e uma aristocracia constitucional criada pela força do dinheiro, com os seus gestos quotidianos, habituais e previsíveis. São registados fugazmente, de relance, mas com uma precisão de análise digna de um palco dramático, não isenta de sarcástica nota crítica (*e mil personagens célebres do grande mundo ilustrado e do grande mundo elegante*):

Na Bolsa, à porta, junto do guarda-vento, viu o conde de M., que argumentava com o Judeu W. sobre questões de fundos. Mais adiante, cumprimentou a jovem C, que apartava num livreiro as últimas publicações de crítica e de estética. Parou no atelier de

Carlo Bórgio, o pintor de quinze anos, que fizera ruído com um quadro impressionista repudiado pelo júri de uma exposição artística em Roma. Encontrou lá a fina flor do mundo culto da cidade: o médico F., a quem um trabalho sobre doenças cardíacas abriu as portas das mais célebres academias europeias; Henrique de R., o folhetinista mais delicado da Itália; Raimundo Conti o crítico por excelência, que ditava a lei do bom gosto, com um bom senso admirável, e mil personagens célebres do grande mundo ilustrado e do grande mundo elegante.

Na breve descrição física do jovem pintor, oferecida em segundo grau ao leitor, pela sensibilidade nervosa da diletante aristocrata, reencontramos uma isotopia erótica, de um erotismo fortemente telúrico:

O pintor tinha olheiras - a contessina reparou nisso -, não apartara o cabelo ainda e o seu traje de manhã, cheio de negligência, o seu largo e branco colarinho decotado deixavam adivinhar pela curva do seu pescoço forte e levemente sanguíneo, cor-de-rosa claro, um corpo escultural de atleta, vigoroso e saudável, criado à larga no puro ar balsâmico dos campos, ante a vastidão contemplativa do mar.

O pintor – subtil objecto de desejo por parte da *contessina* –, neste ambiente de comércio mundano, parece ter esgotado a sua criatividade, estiolada pela atmosfera decadente da cidade. Contrasta aqui com a Natureza, plena da vitalidade telúrica dos campos e da vastidão contemplativa dos mares, espaços que propiciam o desenvolvimento harmónico dos corpos. Entrega-se agora ao vício do fumo e a uma vida dissoluta que a presença das olheiras denuncia. O que leva a aristocrata a desgostar-se da companhia do jovem pintor e a abandonar o espaço do atelier, *fatigada, nervosa e indisposta*:

Não havia no atelier nenhum quadro novo. Apenas sobre o cavalete, um cartão esboçado a traços. Carlos fumava cachimbo; a contessina achou-o por isso detestável, e saiu sem lhe haver sorrido como costumava. Sem ela reparar, a camélia branca que levava esfolhou-se ao sair maculando a alcatifa escura do atelier com as pétalas imaculadas, brancura láctea, cheia de pequeninos veios caprichosos, como as ruas do mais intrincado labirinto.

Note-se aqui, de novo, o jogo cromático, a notação das tonalidades contrastantes – claro/escuro, luminosidade/obscuridade – elementos que se encontram sempre em relação metonímica com os elementos decorativos, os acessórios, da indumentária da protagonista, anteriormente referidos. A flor – uma camélia branca – reiterado motivo simbólico da pureza e da fragilidade românticas, encontra-se agora no chão,

maculando a alcatifa escura do *atelier* com as pétalas imaculadas, brancura láctea²⁶⁴, cheia de pequeninos veios caprichosos, como as ruas do mais intricado labirinto, numa composição “pictórica” eivada de subtil erotismo (*brancura láctea, veios caprichosos, intricado labirinto*).

Deixou-se cair outra vez nos coxins do cupé, e mandou rodar para a galeria Médicis, no extremo ocidental da cidade.

Ia fatigada, nervosa e indisposta. Quanto vira lhe apareceu vulgar e indigno da sua atenção. Mirou no espelho que ficava defronte, atrás da tábua do cocheiro, a sua flexível figura, magra e branca, o seu rostinho fresco, o seu perfil rafaelesco, de uma finura, de um contorno verdadeiramente singulares pela sua pureza, pelo seu conjunto, a um tempo audaz e tímido.

Abandonando-se à exaustão dos sentidos, a *contessina* encarna um estereótipo de mulher linfática tão ao gosto do registo naturalista²⁶⁵, que a imagem reflectida no espelho da carruagem lhe devolve. Mas aqui, a um corpo de conformação débil, a um carácter “inconstante”, acrescenta-se a exacerbação do sentimento estético. Aparentemente de sinal contrário – atonia linfática e exacerbação nervosa – aparecem muitas vezes associadas nos textos naturalistas. A beleza clorótica da mulher moderna constitui nesta época um foco de motivação estética, misto de atracção e repulsa, em íntima ligação com a vivência deletéria da cidade. Na sua aparência delicada e angelical, linfa e nervos comandam a natureza contraditória da aristocrata que se entrega à “*rêverie*” erótica.

Vencida pelo desapontamento da visão de um espaço ultra-civilizado, de onde o impulso criador parece ter desaparecido, a protagonista vai procurar na imaginação erótica, na “aventura sonhada”, uma “fantasia” compensatória, que ocorre entre: «Então inclinou a cabeça para trás, sobre os coxins, deixou pender o corpo

²⁶⁴ Sublinhados nossos.

²⁶⁵ Fialho de Almeida, cuja obra reflecte acentuadamente a referência darwiniana, é de todos os naturalistas portugueses o mais atento à inscrição biológica da atracção sexual, como, exemplarmente, um texto como *A Ruiva* ou contos como *Os Novilhos*, *Os Pobres* e *Idílio Triste* bem ilustram. Veja-se o estudo de Maria Helena Santana, *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX. A Narrativa Naturalista e Pós-naturalista Portuguesa*, INCM, Lisboa, 2007, bem como, para uma visão comparatista no quadro das literaturas europeias, o recente estudo de Niklas Bender, *La Lutte des paradigmes. La Littérature entre histoire, biologie et médecine (Flaubert, Zola, Fontane)*, Rodopi, Amsterdam / New York (Faux Titre351), 2010.

também» até: «voltou para trás antes de chegar ao fim, entrou no carro cheia de spleen e abatimento, e mandou rodar para casa.» Repare-se como através da convocação de vários pintores, os traços de diferentes (mas complementares) orientações artísticas (Renascimento, Pré-Rafaelismo, Decadentismo, Simbolismo) convergem no texto para construir uma impressionante personificação *ekphrastica* caracterizadora da protagonista, organizada, fundamentalmente em duas modalidades discursivas também elas complementares: a antítese (o contraste) e a metonímia. A recusa fundamental da convencionalidade e do lugar-comum, e a procura da originalidade, é impelida por um impulso vital, fortemente erotizado. As grandes realizações de uma Arte convencional já não satisfazem a aristocrata, o seu “coração modernamente educado de artista”, a sua “alma expansiva de meridional”. A *contessina*, numa *disposição rebelde, cheia de spleen e de abatimento*, acaba por regressar ao espaço doméstico do seu *boudoir*, e no seu *atelier*, entrega-se à criação fantasista de uma criação escultórica *de uma graça e de uma originalidade cativantes*.

Atirou o chapéu mal entrou no boudoir; a camareira trouxe-lhe o roupão de linho de Manchéster com que costumava trabalhar; e envolta no tecido de listas graves, a fresca figura de uma palidez serena, foi tomar assento no seu atelier, diante da estátua de mármore branco, que começava a sair ainda indecisamente da bruta massa de pedra, ferida pelo seu cinzel fantasista de uma graça e de uma originalidade cativantes.

Havia tempos que trabalhava nessa obra, e com que amor!...

A aristocrata-artista - estrangeira - encarna uma mulher excepcional, contestatária do papel que a sociedade convencional lhe impõe. A sua é uma natureza “excêntrica”, porque as suas liberdades e comportamentos são do universo do masculino:

não sabia admirar o que nas mães se chama uma missão heróica e, nas mulheres em geral, os deveres próprios do sexo. Tinha percorrido o mundo sozinha. A quantos a amaram nesse período, sorria sempre. À sua natureza excêntrica apareciam deformados em esgares ridículos os galãs modelos. Fatigava-se depressa. Demais tinha um intuito finíssimo de artista, altivo de mais para aceitar lugares-comuns.

O temperamento nervoso da *contessina* é o de uma artista, da exacerbação do sentimento estético, possuído pelo fantasma de um amor que irá degenerar em

obsessão maníaca: «*Mas havia na sua vida este episódio: numa noite, num circo de Nápoles, vira fazendo equilíbrios num globo um rapaz vestido de meia, ágil e elegante*». A representação do desejo é também construída num encadeamento metonímico. Primeiro, o olhar, a visão de um corpo “ágil” e “elegante”, pujante de vitalidade sensual²⁶⁶. A imaginação febril da protagonista entrega-se a uma celebração fetichista do seu objecto de desejo – o corpo do funâmbulo – que, posteriormente, na dor da sua ausência, tenta reaver através da arte, da criação escultórica, esculpida numa peça de mármore: «*Nunca pôde esquecer aquela figura que surgira pela primeira vez à sua imaginação, como eflorescência rara, sonhada entre incoerências de febre*». A visão primeira do corpo do funâmbulo, transforma-se progressivamente em obsessiva procura estética e sensual, com uma violência que toca “os paroxismos da loucura”:

Procurou depois, mais perto, essa soberba organização que fizera na sua sensibilidade como um lampejo instantâneo, a fascinação sombria e fatal do jettatore. Pouco a pouco, a sua mente apoderou-se daquela imagem fascinante, correcta como não vira outra, juvenil como não sonhara igual. Todas as noites ia ao circo ver trabalhar o equilibrista: dominava-a a soberba atitude do funâmbulo, livre, impetuoso e colossal.

Repare-se na apresentação/descrição do corpo do jovem funâmbulo que é apresentado como viva “obra de arte”, uma “escultura” criada pela Natureza, numa série de detalhes metonímicos que contribuem para a reconstrução da totalidade do indivíduo desejado. O exterior, os movimentos do outro, vão provocar em si uma exacerbação dos sentidos, traduzida por sintomas retirados do prontuário médico: «*seiva que irrompe, em circulação vigorosa e regularíssima;*» a «*palpitar de saúde, de vida e de beleza, ritmo sonoro, cheio de presteza e propriedade*». A «*apetitosa figura de adolescente trigueiro*» torna-se uma verdadeira obsessão para a aristocrata que com ele passa a partilhar uma marginal vivência de desordem. Descubra-nos também o narrador que a aparência saudável – da «*apetitosa figura de adolescente trigueiro*» – se vai degradar:

²⁶⁶ O olhar como um *topos* privilegiado do desejo erótico. O olhar desempenha, de facto, um papel predominante na construção do desejo.

Zampa, o funâmbulo, levava os dias caído entre garrafas de conhaque e fumaças de charuto. Além disso, tinha gordos pedidos de dinheiro, teimosias de parasita e surdas raivas de vadio. Era exigente como um facchno e brutal como um barqueiro: a devassidão exasperada que busca viver fora do tédio adquirido por longos dias de desordem, e mediante fantasias realizadas à custa de grandes despesas. Ela adorava-o; às vezes tinha medo.

Zampa, o funâmbulo, é a força telúrica, o erotismo carnal e o seu corpo desejado é apresentado, desde o início, como espectáculo – exterioridade e aparência – estético à distância «*ainda com os fatos da arena, couraçado na sua beleza superior e intangível*». Ao perto chegam-nos «*a voz rouca, o hálito alcoolizado, um cheiro a charuto que se metia pelas mucosas dentro*». Que apesar de tudo ainda são abafados pelo desejo: «*O espectáculo de um corpo fortemente criado embriagava-a de uma aspiração criminosa e de uma animalidade fatal: queria-o!*».

O texto de Fialho, quer na descrição da corporeidade telúrica da personagem do funâmbulo (o corpo masculino é aqui fortemente animalizado, zoomorfizado), quer na descrição dos ambientes que frequenta (e que a *contessina* é igualmente obrigada a frequentar, quando, na ausência do jovem, se lança da procura “febril” do seu objecto de desejo) afasta-se do cenário doméstico burguês. A acção passa a ser desenvolvida no submundo citadino – *os lugares lóbregos* – (o espaço da taberna, do prostíbulo, da casa de jogo), com as suas conotações mais disfóricas, convertendo-se em objecto estético, com a consequente transformação da linguagem. A degradação comunica-se metonimicamente a todos os espaços emblemáticos do deboche e da subversão da moral burguesa.

Algumas vezes Zampa não vinha e as horas da noite deslizavam para a pobre leviana em suplícios atrozes e vacilações eternas. Então saía a procurá-lo, [...] Quando tratava de expulsar de si o ébrio, com desprezo veemente e indignação explosiva, como se levantava diante dela a esplêndida figura de arcanjo que era o seu desejo, o seu gozo, o seu deslumbramento e a sua perdição; e era sempre o mesmo olhar plácido que ela contemplava, a mesma carne vigorosa, de uma tonalidade opulenta, a mesma linha soberba do perfil, a mesma postura de academia, altiva e forte, como a de um gladiador que triunfa, na arena onde espadana o sangue dos mártires e se espedaçam corpos frementes de vítimas obscuras e trágicas.

Repare-se no visualismo estético de tipo expressionista que faz lembrar a *écriture artiste* goncourtiana. A descrição dos *lôbregos lugares* do vício e do deboche ganha uma autonomia plástica que muitas vezes subverte a intenção mimética do discurso realista. O texto vive de contrastes violentos porque só a excepcionalidade – na beleza ou na imperfeição e, frequentemente, em Fialho, na “beleza da imperfeição” – é digna de reparo²⁶⁷.

Verdadeiramente excepcional é também a figura do funâmbulo, personagem contraditória que reúne na capacidade de *atração magnética*, a bondade e a maldade, a doçura angélica e serena e a agressividade animalesca. Contradição também vivida pela *contessina*, incondicionalmente rendida à *doce escravidão* de uma obsessão erótica, dividida entre o desejo da carne, vítima de uma tirania sensual e do instinto e o desejo de sublimação espiritual. Há, no entanto, momentos de paz, de uma regeneração absoluta quando o funâmbulo aceita ficar junto da jovem aristocrata e ambos partem para o campo, espaço-contraponto da vivência spleenética da cidade:

Em outros dias à força de súplicas, Zampa ficava: era uma festa. Saíam de carruagem para o campo, lá passavam a tarde no meio da poderosa eflorescência dos arbustos, no silêncio das villas brancas, em torno de que se alastravam vinhedos, sob os nogais de um verde quente ou entre perfumes acres de pinheiros que gemem o seu cântico desolado. Jantavam sobre a relva, como bons lavradores: ele não bebia então. Tudo em roda estalava de risos metálicos, finamente timbrados; era bom viver assim. Naquela afinidade de sensações tranquilas, a alma dele parecia irradiar uma delicadeza poética. A contessina descobria-lhe predilecções de paisagem, observações sentidas, fortes destaques de inspiração, uma docilidade de carácter, mesmo. E era feliz, esquecida de angústias de outras horas, com a mente povoada de sonhos de ouro.

A Natureza surge como o espaço por excelência da regeneração. Esta ideia do vitalismo da Natureza, de que há na Natureza um impulso vital que resiste à extinção, um ciclo permanente de renovação, vem já de épocas anteriores

²⁶⁷ Sobre o conceito de *écriture artiste* e do correlativo *vision artiste* (dada a relação que se estabelece frequentemente no texto finissecular entre a literatura e a pintura) veja-se Henri Mitterand, *Le Regard et le Signe*, Paris, PUF, 1987, pp. 271 e segs. A notação sensorial e pictórica, o requinte descritivo ao serviço de referentes triviais ou objectos, a variação e a qualificação do olhar são algumas das características referidas por este autor.

(Shopenhauer, Hartmann). Com o positivismo, a metafísica panteísta perde actualidade, ou reencaminha-se para um darwinismo. Mas, mesmo assim, é bastante notória a presença difusa de uma tópica vitalista nos textos naturalistas, o que atesta a sobrevivência do legado cultural romântico muito para além do seu tempo de vigência histórica. No espaço idílico de uma natureza regeneradora, o funâmbulo liberta-se do vício degradante do alcoolismo. Tudo neste espaço vital concorre para a vivência de um idílio romântico e frequentemente a imagem da natureza em expansão vital aparece associada por norma ao tema da fecundidade²⁶⁸. Frequentemente as metáforas organicistas são utilizadas na caracterização contrastiva da cidade e do campo. À vitalidade sanguínea do ambiente campestre (e dos seus habitantes, ou por contiguidade metonímica às personagens que o habitam, mesmo que provisoriamente) opõem-se a anemia e a clorose citadinas. Tudo no espaço campestre é explícita ou implicitamente referido como propício à expansão amorosa e sexual. E, neste espaço idílico, propício a fortes idealidades, a imaginação nervosa da *contessina* permite-se viajar para as paisagens da bucólica Itália (os Apeninos) e mesmo para paragens longínquas, as do “exótico” Oriente²⁶⁹:

Se fosse assim sempre! Se fugissem para um país remoto, o Oriente, num mosteiro em ruínas! ... E figurava minaretes tártaros, as grandes túlipas das cúpulas, rendas frágeis dos pórticos árabes, o céu profundo e cálido, onde a miragem inverte os panoramas, palmeiras seculares, erguidas entre casas quadradas como dados colossais, albornós brancos, barbas pontiagudas e tez parda - como nos desenhos de Bida. Ou numa herdade perdida no seio dos Apeninos, longe do bulício e à beira dum lago, num chalé vermelho, entre árvores. E pelas madrugadas róseas iriam tomar os leites perfumados de turinas brancas; os sinos das ermidas tocariam o Angelus, no meio dum coro de pássaros; a natureza seria de uma sonaridade cristalina, perlada de orvalhos frescos e cálices de jacintos, cor-de-rosa.

O seu lirismo abstraía-se em idealidades azuis, em grandes e nebulosas viagens, em que destacava o grupo formado por Zampa e por ela - um pelo braço do outro.

²⁶⁸ O despertar da sexualidade em personagens femininas é com bastante frequência, na época, precedido de descrições sensualistas da natureza primaveril.

²⁶⁹ O motivo e tema do Oriente é um traço recorrente do imaginário finissecular.

É aqui significativa a referência aos desenhos de Alexandre Bida (1823-1895), pintor francês de temática orientalista, muito apreciado nos círculos artísticos decadentes, atestando de novo o gosto *artiste* pela convocação *ekphrastica* da actividade pictórica no seio do texto. A Natureza é sempre o lugar do reencontro, da paz idílica restaurada no seio do casal. Esses momentos de provisória felicidade não se irão repetir, no entanto, por muito tempo: «*Um domingo, ele não voltou. No dia seguinte, encontraram-no apunhalado na casa de jogo*».

A prenunciada morte trágica do funâmbulo, desencadeia o processo febril de criação artística na *contessina*, resposta redentora à perda do seu objecto de adoração. Agora, liberta da sujeição animalesca da carne, a imaginação e sensibilidade artística da jovem aristocrata podem florescer:

Foi quando começou a estátua. Dentro de poucos meses, o mármore, desbastado, realizava a criação mais lúcida que se possa sonhar. Era uma obra-prima realmente, esculpida com verdade profunda e inspiração fogosa. [...] Era Zampa tornado estátua; as mesmas soberbas linhas, a mesma irrepreensível musculatura, [...] a audácia dominadora, olhando em face a turba pressuposta, com o ar superior de quem se faz admirar. Era Zampa. Ninguém que o tivesse visto na arena podia desconhecê-lo.

A recriação/ressurreição do objecto do seu amor agora reforçado, pela dolorosa privação da sua vital corporeidade, agora recriada com magnífica exactidão, numa reiterada celebração fetichista do objecto escultórico que convoca metonimicamente o corpo vital do ausente Zampa. O processo – quase pigmaleónico, ou genésico – evoca ainda e inverte a relação arte-vida dos contos de Poe, de *O Retrato de Dorian Gray*:

Ao acabar o trabalho, quando numa contemplação palpitante ergueu os olhos sobre a sua obra, o cinzel caiu-lhe das mãos e os soluços estrangularam-lhe a voz. Toda a sua alma estava ali, como talvez, nos primitivos dias do mundo, a alma do bom Deus, nos corpos dos primeiros homens criados. Nada fora omitido; era ele, bem o estava vendo, risonho e vivo como outrora, os lábios quentes de beijos e o olhar cintilante de raios. Bem o estava vendo! Os dias que mediavam entre a morte e a ressurreição daquele homem tinham-lhe centuplicado o amor, tornando candente o desejo, e calcinado as últimas fibrilhas de receio. Era sua, era dele para sempre. Passariam diante de todo o mundo, abstraídos um no outro, com o olhar errante nas estrelas.

Há na criação escultórica da *contessina* uma energia que se propaga através do corpo galvanizado da mulher nevrótica, que agora experimenta o desejo liberto de receios. E ao entregar-se, por fim liberta à sua paixão de “louca”, ao consagrar a arte como substituto da vida, encontra a morte, numa derradeira cena de verdadeiro *ethos* teatral. Figuração finissecular do mito romântico da paixão, dos amantes eternamente incompreendidos:

E de rastos no xadrez do atelier, cabelos soltos em espiras procelosas, o olhar faiscante de loucura, seminua, agonizante, branca, cingia com os braços a sua obra imortal, tentando aquecer com a lava dos seus beijos a gélida indiferença do funâmbulo de mármore.
Enfim, acharam-na caída aos pés da estátua, abraçada ao globo como a serpente dos retábulos da Virgem, um sorriso divino de bacante nos lábios emudecidos. Morrera.

O império inexorável da Natureza sobre o Homem, o impulso destrutivo, os temas omnipresentes da degradação moral e física e da morte (a entropia) transmitem uma impressão de cepticismo e de descrença, de pessimismo: o espírito confiante da ideologia positivista é minado por um universo ficcional povoado de erosão e de morte. Mas o texto não termina com o final da história.

- o funâmbulo de mármore - o paratexto

A tirada de carácter paratextual e metadiscursivo – espécie de manifesto do autor - que encerra o conto, começa imediatamente por subverter as convenções do género, na medida em que introduz um registo não ficcional num espaço ficcional; e atira-o para a modernidade com o intento de explorar as diversas dimensões discursivas e estéticas do seu próprio texto. Poderá ser dividido em dois momentos. Um primeiro de auto-crítica ao conto que acabou de oferecer, uma a-moral da história; o segundo de exposição sobre as relações entre artes ciência e religião.

Uma palavra de confiança. Não procurem na sociedade a contessina: seria ridículo! O amor moderno, despido dos atavios românticos e das consagrações imortais, tornou-se, fora da família, o que é na ciência e referido às outras espécies animais: a excitação fatal, regida por leis fisiológicas, que atrai e liga dois seres da mesma construtura orgânica e da mesma conformação anatómica, posto que de sexo diferente. O mesmo que para os cães, que para os elefantes, que para os peixes, que para as

aves, que para os insectos: instinto, exacerbado na raça humana talvez, pela depuração do sistema nervoso. Degradante porém neste caso, por improdutivo. Actualmente há só duas mulheres, a da família: a mãe, a esposa, a filha; e a da viela. Esta última, compreende-se, se chega a amar um funâmbulo, ama-o caninamente, pela sensação que lhe arranca. Se o funâmbulo morre, esse amor despertado, não transforma nunca a cocotte numa artista, qualquer que seja o seu grau de educação, de gosto e de talento.

Invocando o destinatário como confidente, começa por denunciar a sua personagem como "de papel". Depois, o que parece ser uma crítica ao amor não romântico – tornado mera reacção fisiológica pela ciência. No ser humano, o amor instintual é tido por degradante quando improdutivo. Decorrem daqui apenas dois papéis possíveis à mulher, dentro e fora da família: o de mãe, ou o de prostituta. A esterilidade deste amor prolonga-se ainda para o campo da arte – «*não transforma uma cocotte numa artista*».

Se quiserem ver passar por instantes a contessina, tal como a sonhamos, vão a um atelier onde se curve um escultor sobre a pedra ou sobre o tronco, ou observem um poeta que febrilmente escreve os alexandrinos do seu poema. Em qualquer dos três, poeta, pintor ou escultor, pousou o beijo da contessina. Não é uma mulher, meus caros, mas o sopro abrasado que passa e se extingue, depois de haver criado também o seu funâmbulo de mármore. Chama-se a Inspiração. Devemos-lhe o machado de sílex e o desenho rudimentar gravado em certas cavernas sepulcrais; viveu já na cidade lacustre, onde fazia colares de dentes de carnívoros para ornar o peito dos vencedores; passados séculos ergueu a Acrópole grega, o Pantéon e os circos; fez o Coliseu e a Capela Sistina; tudo quanto é grande alevantou-o ela, amou os artistas da Renascença, os architectos piedosos da Meia Idade, levou às fogueiras os apóstatas, guiou Lutero, descalço e faminto, através da Alemanha, impôs Savonarola na Itália, e Cristo obedecera-lhe muito tempo antes. Na ciência, da mesma forma que na religião e na arte, tudo lhe pertence e tudo lhe obedece; foi amante de Arquimedes, de Newton, Laplace, Tyndall, Cuvier e Owen, e sempre a mesma frescura de tez e a mesma suavidade de forma, a mesma cintilação no olhar e o mesmo braço mortal e correcto, que rasga no incógnito um sulco palpitante e magnífico.

Neste segundo passo há uma identificação clara da *contessina* com a «Inspiração». Uma inspiração alargada que recupera as actividades das Musas em Hesíodo, pois o seu sopro está na origem de todos os feitos extraordinários dos seres humanos, em todos os campos: da poesia, da escultura, em todo o tipo de ciências, e até mesmo na religião.

- O Cancro

Em “O cancro” – conto citadino – o carcinoma que devasta o seio da protagonista, mulher *coquette*, transforma-a numa figura repelente e abjecta, mau grado o facto de a sua deformidade física se encontrar oculta sob uma capa (máscara e dissimulação) exterior de beleza e perfeição. É uma outra figuração da mulher finissecular que claramente se insere na tipologia “decadentista” que encontraremos recorrentemente nas narrativas de Jean Lorrain. Envolve-se num halo de histerismo místico e num misto de nevrose frenética e de perversidade sensual. Logo nos momentos iniciais do texto, o narrador, numa noite de teatro em Lisboa, expressa a sua intensa perturbação face à inquietante beleza esfíngica da figura feminina que a torna numa inefável divindade:

Ao segundo entreacto, eu já nem podia conter a impaciência, tanto a beleza dela me exasperava com o seu esplendor de pureza indefinível e aqueles modos de se abandonar esfingicamente aos olhares da sala, suspensa toda na rara distinção da sua pessoa. De feito, nunca um perfil de mulher me dera melhor o banho eléctrico do êxtase ajoelhando implorativamente aos pés do amor e estendendo os pulsos, balbuciante, à servidão incondicional do terrível deus.²⁷⁰

No espaço de um teatro, no intervalo entre dois actos, o narrador, rendido à subjugante beleza de uma mulher, confessa a sua impaciência por se aproximar daquela esfíngica figura feminina, objecto de forte sedução, figura de uma esplendorosa e indefinível beleza ao olhar do seduzido, totalmente rendido. O “eu”-narrador instala-se como *voyeur* no espaço teatral, estratégia (discursiva) que reproduz em *mise-en-abîme* o “espectáculo” da subjugação do “espectador” à irresistível e perigosa sedução da “mulher fatal”.

Com efeito, é sob o signo do olhar que o texto se inicia, orquestrando uma dinâmica de aproximação/distanciação, de sedutor/seduzido, própria de uma ritualização teatralizada da violenta e subjugante pulsão erótica. Este ser profundamente sedutor (porque fundamentalmente enigmático) é, deste modo, excepcional, marcado por uma ambígua polaridade, *erôs/thanatos*. Esta deificada mulher, misteriosa e enigmática, é descrita como um “exótico” ser spectral em que

²⁷⁰ Fialho de Almeida, “O Cancro”, in *O País das Uvas*, *op. cit.*, p. 75.

os estigmas da morte, desde logo, se manifestam e são sentidos como perigosos. Nesta descrição/representação da figura feminina “ecoam” as telas dos pintores simbolistas, as misteriosas mulheres, hieráticas e perversas, que povoam os universos pictóricos de Moreau e de Redon e que tão intensa influência exerceram no imaginário de Jean Lorrain.

A descrição apresenta os qualificadores linguísticos mais frequentes da natureza feminina, como era fantasmaticamente considerada no imaginário de fim-de-século – grande e intangível, parecendo marchar num perpétuo trémulo de violino, (...) criatura (...) do tipo dessas coleantes sereias, dessas histéricas dormentes, apresentando a comparação metafórica com o universo vegetal, a marca não só da fragilidade própria do mundo das flores e das plantas, mas igualmente, a sua perigosidade, o seu carácter predatório – *«enquanto a essência perturbadora da sua alma envenena de roda, como as flores de certas tuberosas, a desprevenida emoção dos que a contemplam»*.

A história familiar – a notação biográfica ao modo realista-naturalista – da sedutora “criatura” é brevemente traçada pelo narrador: de origem insular (o isolamento característico das ilhas, a “mulher-ilha”, a figuração metafórica de uma certa incomunicabilidade), releva a linhagem aristocrática, a decadência económica, a condição de órfã, a educação austera, o porte altivo. E é assim que o narrador a vê chegar ao continente (de notar como a forma verbal “descera” na frase “descera ao continente”, sugere o carácter celestial, divino, da figura feminina: como uma deusa que descesse do seu altar divino), sempre acompanhada de *«um velho aio de cabelos veneráveis, gestos de prelado, que por toda a parte a seguia como um cão»*. Reitera-se aqui a superioridade altiva da mulher aristocrática, bem como se adensa o carácter algo misterioso do estranho par, em particular, o sensual hieratismo da figura feminina que vai despertar o interesse erótico dos machos lisboetas. Às investidas dos sedutores cativados pelo mistério da “criatura” intocável responde a mulher pronunciando *«palavras marmóreas»* (a marca da frieza, da imobilidade, da morte),

As marcas de morte, com efeito, adensam-se (impassibilidade morta de estátua; cova, epitáfio).

É, com efeito, o mistério que envolve esta mulher (*Da sua história, tudo ou quase tudo era mistério*²⁷¹; *o seu mistério alucinara-me*²⁷²) o que excita a imaginação do narrador e o leva a experimentar um “frenético” desejo de a possuir. Este é agora sentido como um subjugante imperativo a que o narrador, impotente, não se pode furtar, roído pela curiosidade de desvendar as insondáveis motivações da altiva sedutora. Esse desejo de possessão (de domínio), torna-se obsessivo. Aqui a atracção pelo “fruto proibido” degenera em obsessão maníaca:

e começou a roer-me o peito uma violenta impulsão de a possuir! Esta ideia brutal, que a princípio me perseguiu com intercadências de repulsa, pouco a pouco robusteceu-a uma sede aspérrima de esforço: era como se eu fosse o gerente de todos os ódios por ela provocados, na sua altiva marcha, através das paixões um instante favorecidas e logo desdenhadas, e como se na minha alma, a par do furioso amor que pede carne, todas as víboras do despeito buscassem morder-lhe as pomas túrgidas, enroscar-se-lhe na honra e pú-la, com um implacável vírus de perversidade e de deboche.

Face à altivez da mulher, ao seu porte distante e diáfano («*Os olhos altos, com severos vestidos que a moldavam numa impassibilidade morta de estátua*»²⁷³), perante a sua obstinada recusa em aceitar as solicitações amorosas dos muitos homens que a tentam conquistar em vão, o narrador, que, como todos os outros sujeitos masculinos, inicialmente reduz a sua actividade ao exercício de um olhar afastado e furtivo, não resiste a “vingar-se” dessa “vampe” de porte “aristocrático” - produto do luxo, da moda, da despesa inútil e ostentatória. A mulher é uma figura insensível, “absolutamente insensível!”, como se estivesse já morta, indiferente aos esforços de conquista dos seus pretendentes. Indiferente às solicitações de libertinagem, resistindo sempre à série de “paixonetas românticas” que, em Lisboa, involuntariamente desperta. Note-se a mordaz ironia fiallhiana na qualificação dos

²⁷¹ *Ibidem*, p. 75.

²⁷² *Ibidem*, p. 78.

²⁷³ *Ibidem*, p. 76.

sedutores seduzidos, «*de todos esses que em Lisboa trazem o coração com escritos e andam a oferecê-lo, como uma caixa de esmolas, à filantropia das mulheres famosas que se aborrecem*». Nem esposa, nem amante, a mulher surge como pólo de atracção, figura solitária, encerrada numa enigmática existência “esplenética”, nevrótica, sempre inatingível, «sonho de pedra». A figura feminina é aqui metaforicamente assimilada a uma existência tumular:

e fechando cada vez mais a sua vida, apagando cada vez mais a sua beleza por trás duns monásticos estofos de esplenética rica, ela dava ideia assim dum destes sonhos de pedra, esculturais e inúteis, que se vêem nos peristilos de certos edifícios, ou sobre o mausoléu triunfal de certos grandes mortos.²⁷⁴

Tenta, deste modo, vencer esse «*fantasma homicida*» (a mulher, portadora de morte, simultaneamente sedutora e repulsiva) que desmasculiniza o homem, através do exercício de uma agressiva sexualidade animal. Manifesta-se aqui uma marcada crise da identidade masculina²⁷⁵ que se tenta superar na “pequena vitória” sobre a mulher.

E a crítica de Fialho atinge a burguesia citadina, lisboeta, a sua endémica maledicência. Perante o mistério que constitui a tão particular existência dessa hierática, ativa, solitária e inacessível aristocrática, face às reiteradas recusas por parte da mulher, em aceitar as investidas amorosas dos seus rendidos admiradores, cunha-se o epíteto de sáfica. O motivo da mulher lésbica (de recorte claramente baudelairiano), a sexualidade dita “desviante” em relação a uma “heteronormatividade” é elemento integrador de um certo imaginário decadente de fim-de-século e é significativa aqui a referência explícita (referência literária, autoreferencial) a Catulle Mendés, a Maiseroy, autores que escreveram extensivamente sobre o amor sáfico. O lesbianismo vai ser, muitas vezes, posto em relação com a histeria feminina, num momento histórico em que o discurso médico – científico – obsessivamente se ocupa dos comportamentos sexuais considerados desviantes, para os “normalizar”. O mistério que rodeia a personagem feminina vai

²⁷⁴ *Ibidem.*

²⁷⁵ Veja-se, a este propósito, Annelise Mauge, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle 1871-1914*, Paris, Rivages/Histoire, 1987.

adensar-se na sua “discreta e séria” recusa do amor do visconde de S., também ele aristocrata, autêntico *gentleman*, «*estampa magnífica de rapaz*». O pretendente tem todas as qualidades para ser aceite pela altiva mulher. Quer a sua ascendência nobre - a sua genealogia - quer o seu perfil físico e psicológico, lhe garantem, *a priori*, sucesso amoroso. No entanto, a fria aristocrática prefere abandonar a capital portuguesa no próprio dia das núpcias. Quando regressa a Lisboa (no tempo primaveril da regeneração cíclica) é ainda mais uma figura esfíngica, esplendorosa, de uma beleza escravizadora (era vê-la passar, fechar os olhos, e ficar-se para sempre escravizado ao desassossego daquela adoração). A sedutora jamais consumará uma relação, suscitando um mistério cada vez mais adensado (e um cada vez mais obsessivo desejo junto dos homens subjugados à sua estranha beleza). O narrador confessa-se profundamente intrigado, possuído por uma curiosidade alucinada que essa misteriosa figura (e as suas motivações) cada vez mais lhe desperta. E também ele cede ao “vício” de a seguir, na vã tentativa de acabar por possuí-la.

O cenário idílico (o jardim, as flores, a calma edénica), espaço em que a intocável mulher habita, irá transformar-se em “terreno de caça”. É num cenário nocturno - a noite como espaço da aventura, do interdito, do perigo - que o narrador inicia furtivamente (pé ante pé) a sua audaz aproximação ao inatingível objecto do seu obsessivo desejo, assimilado, deste modo, a uma presa. O narrador torna-se num predador. A visão que tem o narrador do espaço da intimidade doméstica da figura feminina reitera a figuração de uma “deusa” finissecular [*luz; (...) através de um estore de renda branca; (...) como numa nuvem, a encantadora desordem dum santuário de vestal aborrecida*]. A descrição do espaço da intimidade feminina – um cenário fortemente esteticizado – reforça o carácter espectral da inacessível mulher, obsessivamente desejada. A visão dessa figura fantasmática – desenhada em esboços de um claro erotismo finissecular – não faz mais do que exacerbar o desejo do narrador, possuído por um desejo animal de perseguir e conquistar, submetendo, a presa que persegue.

O narrador liberta então os seus instintos sexuais mais primitivos, revelando a sua brutal animalidade:

Uma lassidão dolorosa parecia elanguescê-la, murchando-lhe ainda mais as tintas pálidas, deixando ver por sob o mármore da face como que a tortura dessa virgindade improdutiva. Perante esse fantasma [...] outra vez eu senti a minha velha paixão reclamar posse, exigir que eu lhe esmagasse os lábios nos meus lábios e tranvertesse o vulcão do meu sangue na glacidez extática do dela (...) E comecei a perder a noção dos contornos do seu vulto, a sentir galgar por mim uma raiva adusta de carnívoro, latejavam-me as fontes, via moscas de fogo atravessarem-me diante dos olhos, perdi a cabeça, perdi a vergonha, perdi a razão... E, como um lobo, atirei-me, houve um tumulto, e em dois segundos rolávamos ambos na alcatifa... Eu tinha-a cingido toda de encontro ao meu tronco e torturava-a, amordaçando-a, rasgando-a, enquanto ela se debatia com gemidos de rola [...]²⁷⁶

No excerto transcrito, desejo e violência (*raiva adusta de carnívoro; como um lobo*) surgem reunidos na projecção do “fantasma masculino” da possessão carnal e da sua concretização material (*atirei-me; tinha-a cingido toda de encontro ao meu tronco e torturava-a, amordaçando-a, rasgando-a*). A animalização do homem – contrastando com a espiritualização da mulher – que faz irromper uma isotopia animalesca já subtilmente inscrita no texto – vem perturbar a tradicional dicotomia entre o profano (a carne) e o sagrado (o espírito), entre o material e o espiritual. É um narrador animalizado – zoomorfizado (*como um lobo*) – e enlouquecido pelo desejo carnal (pulsão erótica), um autêntico “predador” que, finalmente, se atira à sua indefesa “presa”. Por fim, o narrador será levado à angustiante descoberta do abjecto cancro que consome a figura feminina, razão, afinal, do seu porte distanciado:

É que essa estátua de carne, maravilha suprema de beleza, é que essa mulher ideal e branca como um lírio tinha no seio uma úlcera cancerosa, de malignidade hereditária, de que sua mãe já morrera, e que lhe fazia da beleza um fruto podre, cadaverizando-lhe a vida lentamente, entre as paixões e as festas, num pavoroso inferno de agonia.²⁷⁷

O clímax do texto acompanha o clímax da relação erótica, carnal, num crescente de excitação que culmina num desenlace inesperado (efeito de surpresa próximo do efeito do fantástico ou da sua anulação) – o inopinado espectáculo, degradante e

²⁷⁶ Fialho de Almeida, “O cancro”, in *O País das Uvas, Op. Cit.*, p. 80.

²⁷⁷ *Ibidem*.

repulsivo, de uma úlcera cancerosa, no seio da virginal figura imponente de mulher. De uma *malignidade hereditária*. A atitude altiva da bela figura feminina (*ideal e branca como um lírio*) é, deste modo, a máscara sob a qual se esconde a hereditária podridão da carne (*fruto podre*) que a conduzirá, inevitavelmente à morte (*cadaverizando-lhe a vida*).

O texto combina a frieza de um olhar clínico (consequência da formação médica do escritor), ao modo realista-naturalista com um imaginário esteticizante, de gosto decadentista, sobretudo ao nível do discurso – da própria construção textual, de uma retórica que se institui como uma poética – pelas associações imprevistas da *écriture artiste*, para acabar por valorizar a decadência física revestida de plasticidade.

Uma estética do grotesco, de tipo expressionista, como bem faz notar a mais recente crítica fialhiana, em particular, como demonstrado pela tese de Isabel Cristina Pinto Mateus²⁷⁸, que, definitivamente, se sobrepõe e compromete os parâmetros austeros da mimese realista, através, sobretudo, de um aturado trabalho de linguagem – uma retórica. Uma poética. Mas é também uma exacerbação do novo modo do «fantástico exterior», com as conotações do absurdo monstruoso.

²⁷⁸ Veja-se o já referido estudo de Isabel Cristina Pinto Mateus, “Kodakização” e Despolarização do Real. Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida, *Op. Cit.*

- A Ruiva

Em “A Ruiva”²⁷⁹, narrativa citadina cuja acção decorre no cenário da decadente Lisboa, a imagem obsessiva da morte é de imediato convocada na referência, nos momentos iniciais do texto, a um cemitério:

A taberna do Pescada ficava mesmo em frente ao cemitério dos Prazeres (...) Tratava-se então de levantar um muro de cantaria que fosse como a fachada opulenta da gélida cidade de cadáveres; na planura que medeia entre o cemitério e as terras, o terreno via-se revolto; os carros de mão jaziam esquecidos; (...) Na lama constante do caminho, eram profundos os sulcos que as seges de enterro deixavam até à porta do cemitério, escancarada sempre, como a goela dum plesiossauro. Em anoitecendo, tudo aquilo era de uma contemplação lúgubre e misteriosa, em que se adivinhava o trabalho de milhões de larvas; o ladrar dos cães tinha um eco desolado, que tornava depois mais sinistro o silêncio; a porta fechava-se sem rumor, girando em gonzos discretos, e uma luz esmaecia na treva, no fundo dos ciprestes e dos túmulos, diante de um santuário deserto, onde o Cristo, do alto, olhava vagamente o guarda-vento.²⁸⁰

A imagem da morte domina esta atmosfera tétrica da cidade envolta num halo de mistério macabro (*gélida cidade de cadáveres; jaziam; contemplação lúgubre e misteriosa; mais sinistro o silêncio; uma luz esmaecia na treva; ciprestes; túmulos; santuário deserto*). Cria-se, deste modo, um inquietante efeito de fantástico, acentuado pelo aspecto decrépito e cadavérico dos frequentadores da taberna, uma galeria de tipos - homens e mulheres - sub-humanos, cuja descrição acentua a esqualidez dos corpos e as deformações físicas que são, frequentemente, materializações corpóreas de outras tantas “deformações morais”. De entre estas repugnantes criaturas sobressai, ainda mais esqualida, a figura do tio Farrusco, pai de Carolina, a desaparecida Ruiva:

Começavam então a chegar à tasca os guardas encanecidos no mester de receber enterros, graves nos seus uniformes fatídicos, os coveiros angulosos e vesgos lançando-se de si um fétido deletério (...) Nessa noite chegou o tio Farrusco. Era coveiro e o mais asqueroso – o da vala; aspecto repelente, perfil áspero e cortante, descarnadas as faces, as mãos aduncas e gastas, cheias de terra e de cabelos. Sobre a testa, de uma polegada de largo, caíam grenhas fermentadas; as orelhas desapareciam-lhe sob a lã sebácea de um barrete cinzento; por um rasgão da camisa, furava uma moita de cabelos hirsutos (...) Quase lhe ficavam pelas

²⁷⁹ Fialho de Almeida, *Contos, Op. Cit.*

²⁸⁰ Fialho de Almeida, “A Ruiva”, in *Contos, Op. Cit.*, p.7.

esquinas a que se encostava os farrapos em que embrulhava o corpo esquelético e lustroso, como de couro curtido.”²⁸¹

A morte não só está presente no espaço do cemitério, como se transfere simbólica e metonimicamente para a taberna, através da descrição dos uniformes dos coveiros (*lançando-se de si um fétido deletério*) e através sobretudo da “cadaverização” da figura do repelente tio Farrusco (*descarnadas as faces, mãos aduncas e gastas, cheias de terra e de cabelos; sobre a testa ... caíam grenhas fermentadas; quase lhe ficavam pelas esquinas a que se encostava os farrapos em que embrulhava o corpo esquelético e lustroso*). Esta figura é a de um morto-vivo (um “zombie”) e a descrição destes tipos infra-humanos não serve apenas para o narrador revelar e denunciar as “taras” dos sujeitos ou para proceder ao diagnóstico de problemas sociais. A sujidade das criaturas humanas, o seu aspecto físico degradado, a sua quase osmótica semelhança com os cadáveres que têm que sepultar, a sua grotesca deformidade, são aspectos simbólicos que mergulham o leitor, desde logo, numa atmosfera macabra e escabrosa.

Claramente fascinado por estas figuras do vício e da degenerescência, o narrador conta-nos a história da Ruiva que se chama, na realidade, Carolina. Repare-se como a alcunha depreciativa da jovem, a Ruiva, conota, desde logo, uma certa fogueira sexual: a cor dos cabelos é o sinal de uma depravação moral. É significativo o comum relevo dado a certos traços físicos da mulher nos autores que estudamos, que parecem, assim, de facto, partilhar um mesmo imaginário masculino na representação do feminino, no tratamento da figura da mulher que se insere claramente na tipologia decadente, como temos vindo a insistir. Neste caso, o nome próprio da personagem não é de imediato revelado, a alcunha depreciativa servindo o propósito de despersonalização da mulher.

Esta personagem feminina é uma criatura infeliz, de natureza excessiva e patológica, mulher depravada, vítima da sua ascendência doentia e debochada e de

²⁸¹ *Ibidem*, p.9.

uma educação deficiente, privada do amor materno (Carolina nasceu no dia da morte da mãe), que viria a morrer presa da sua alienação, das suas “taras” e perversões. Com efeito, desde tenra idade, a frequência do cemitério (sempre acompanhando o pai na sinistra ocupação de sepultar os mortos) iria despertar-lhe estranhas predilecções:

E, sem consciência do que via, acompanhava o pai na sinistra ocupação de sepultar os mortos. Assim crescera. Naquela miseranda existência entrara a criar predilecções. Começou a amar principalmente os mortos que paravam à porta do cemitério em ricas berlindas douradas, entre filas de gatos-pingados lúgubres, de tochas acesas, e puxadas por seis parelhas cobertas de crepes. Visitava-os na casa das observações, acorada a um canto, com o olhar absorto, durante as vinte e quatro horas que os caixões ali passavam abertos, e onde contemplava, deitados na pétrea imobilidade derradeira, os que na sua vaidade egoísta, corruptos e miasmáticos, iam habitar em sepulcros de mármore.²⁸²

A referência que o narrador faz aos gestos e atitudes da criança, de início algo tímidos (*acorada a um canto*), evidencia uma manipulação do texto no sentido da demonstração da tese determinista (indiciada na matéria textual pelo uso do advérbio de modo assim e pelo demonstrativo naquela), tão ao gosto dos escritores realistas/naturalistas. No excerto transcrito, por exemplo, reconhece-se a influência do meio ambiente no comportamento de Carolina quando criança. Órfã de mãe, sem o carinho e o amor da figura paterna, obrigada a passar noites no cemitério devido à ocupação do seu pai (*coveiro da vala*), a criança evolui no espaço fechado do cemitério, solitária e ensimesmada, parecendo, conseqüentemente, predestinada a uma vida de infelicidade.

Metaforicamente sequestrada no espaço do cemitério, a sua personalidade tinha que forçosamente relevar do patológico. Com efeito, a constante visão/observação fascinada dos cadáveres (é de realçar a importância do olhar), este convívio estreito com a morte, acaba por a conduzir à prática da necrofilia²⁸³:

Olhava já sem terror os cadáveres, como se fossem pessoas adormecidas no mesmo quarto (...). Os homens sobretudo. Alguns eram ainda novos,

²⁸² *Ibidem*, pp.12-13.

²⁸³ Veja-se o estudo de Lisa Downing, *Desiring the Dead. Necrophilia and Nineteenth -Century French Literature*, European Humanities Research Centre, University of Oxford, Legenda, 2003.

louros, pálidos e bem-feitos (...). Nas horas de calor, de Verão, quando sob os ciprestes os empregados do cemitério dormiam, ia devagarinho, sem ser pressentida, à casa dos depósitos, escolhia os cadáveres dos moços, dos belos, se os havia, e como um pequeno vampiro sequioso entreabria as mortalhas, despregando com uma navalhinha as camisas; metia a mão devagarinho pelo peito, metia, escorregando-a ao longo das carnes, beliscando-as levemente, com prazer; o olhar dilatava-se-lhe, havia na sua face uma mancha de excitação, mordia os lábios, exaltada; e, palpando, estudando, compreendendo e adivinhando, ficava absorta, um pouco curvada sobre os corpos, o hálito ardente, uma palpitação larga e cheia de ímpeto (...) Estas explorações fizeram-na muito cedo mulher, preparando-a a compreender mistérios e umas meias frases que ouvia aos gatos-pingados, que passavam por ela.²⁸⁴

Na ligação estreita que, deste modo, se estabelece entre a descoberta do prazer físico e a morte, nesta “cenografia decadente” da relação *erôs-thanatos*, estabelece-se um crescendo de perversões. De início, a perversão é indiciada pelo voyeurismo de Carolina, fascinada pelos cadáveres que vê (*olhava já sem terror os cadáveres*). Esta visão de belos corpos sem vida suscita a sua curiosidade e incita-a à descoberta do amor carnal. A jovem, em breve, irá tocar (o tacto) esses corpos, em contacto físico que é aqui de natureza vampírica. A analogia com o vampiro sedente de sangue (o gosto do sangue), ao mesmo tempo que indicia o carácter perverso do erotismo da personagem feminina (sedutora e enigmática), remete-a para os territórios do fantástico - ainda exterior, mas de acções.

Este fantástico em Fialho de Almeida (e em Lorrain) cria-se não só através da evocação de ambientes lúgubres (o espaço do cemitério, as constantes referências a túmulos, a escuridão da noite, a presença de pássaros ameaçadores), mas também na representação da angústia, da obsessão perversa e da ambiguidade - como referimos, o fantástico finissecular só encontra a sua dimensão fora da razão (nos territórios da loucura) e da moral convencional. O erotismo “perverso” da personagem feminina é tingido por uma profunda angústia que a irá devorar interiormente, tal como a doença física (a tuberculose, a sífilis) a devorará na carne:

Às vezes, eram rapazes de quinze a vinte anos que jaziam. Carolina em os vendo exaltava-se, todos os nervos se lhe distendiam na ânsia dum desejo

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 15.

que jamais formulara. Duma vez tinha beijado sôfrega uma fronte, com balbuciações aflitas, ardendo em pecado, como uma alma de réprobo.²⁸⁵

Carolina anseia agora (não sem sentimentos de culpa) descobrir o verdadeiro amor carnal. Quer conhecer os prazeres físicos de um modo “violento”, desejando possuir plenamente, sem limites nem tabus, o objecto do seu amor. Este desejo obsessivo – que releva do patológico, “do excesso nevrótico” – encontrará realização prática no encontro com João, um jovem marceneiro, também ele órfão de mãe e maltratado por um pai alcoólico, abandonado à sua sorte de criança desprotegida desde a mais tenra idade. O ansiado contacto físico, a relação carnal, ocorrerá evidentemente – não por acaso – no espaço do cemitério e revestir-se-á de uma violência inusitada, que contrasta com os devaneios sonhadores de Carolina que precedem o encontro dos jovens:

Na tarde do dia seguinte deviam encontrar-se à noitinha, quando os pássaros se amam no mistério das ramarias; o que iria suceder? Sentiria a sua respiração ardente (...) queimar-lhe a face. Falariam embevecidos e frementes, cheios da mesma ideia profana, olhando em torno, receosos de quem passasse. Ele piscar-lhe-ia o olho maganamente; entender-se-iam, e, como a membrana dum fonógrafo, na sua alma vinham arfar todas as vibrações daquela loucura de prazer, em que palpitaria no dia seguinte.²⁸⁶

João, no entanto, conduzido por um ímpeto “animalesco”, vai agir violentamente, num gesto característico de violador:

Tinha-a agarrado pelas costas, metendo-lhe as mãos por debaixo dos braços, e com uma força cruel conservava-a apertada sobre o peito, enquanto lhe premia os seios crespos e redondos, de mulher inviolada. Carolina tentava em balde arrancar-se ao amplexo. Conservava os olhos cerrados, um bater de narinas, a boca escarlate como a ferida de um fruto tórrido, palpitações. (...) Ele não dizia palavra; apertava-a na cintura uivando com fome, e beliscando-a na redondeza dos quadris e na curva marmórea das espáduas. A sua exaltação crescia, e lutava a sério, com arrancos de besta na quadra fatal do cio. E, erguendo de repente o braço, forçou-a a voltar a cabeça para trás, despenteando-a um pouco na frente. (...) O João dobrou-a vigorosamente, como se quisera partir-lhe os ossos. Cala-te, cala-te! – dizia-lhe.²⁸⁷

Carolina, por fim, cede aos prazeres da carne e deixa-se possuir:

Ao contacto das epidermes a descarga dos fluidos deu um frémito de corpos, e Carolina esticando os braços atirou-lhe as duas mãos aos ombros, murmurando:

²⁸⁵ *Ibidem*, pp.15-16.

²⁸⁶ *Ibidem*, p.28.

²⁸⁷ *Ibidem*, pp. 34-35.

- Oh, matas-me...

E, como na corrente múrmura de um rio que vai fugindo, entregou-se-lhe toda.²⁸⁸

Nestes passos predomina a violência “animal” de uma luta de conquista amorosa, um “jogo de forças” que se aproxima da violação, numa “cenografia” gradativa: primeiro, ataque e tentativa de neutralização da “vítima”, em seguida, a violação, numa gestualidade agressiva, violenta e intimidatória (o reiterado imperativo “cala-te”) e finalmente a rendição incondicional da mulher (*entregou-se-lhe toda*). Experimentado – num misto de resistência e de volúpia – o prazer físico, a jovem aceitará João como companheiro (não sem se manifestarem as vozes de reprovação de uma sociedade hipócrita) e, a partir daí, dará largas ao seu “nevrótico” instinto sexual, à sua “tendência” de cadela fértil que vai entregar-se. Devido a dificuldades económicas, à preguiça de Carolina, cada vez mais “desleixada”, ao progressivo desinteresse de João pela sua amante (que culminará na infidelidade), a relação entre os dois degrada-se irremediavelmente até à separação. Carolina, empregada numa fábrica, dando sempre largas à sua sexualidade “nevrótica”, acabará por adoecer. A doença mortal da jovem fêmea, correspondendo embora à concretização somática da sua “doença moral”, não é apenas a punição da mulher depravada e desequilibrada. Configura-se, metaforicamente, como o exemplar castigo infligido a toda uma sociedade perversa e corrompida. Iniciando-se com uma descrição fantasmagórica do cemitério, o texto conclui-se com nova referência a esse espaço de morte:

Foi o tio Farrusco quem cobriu de terra, sem comoção nem saudade, o corpo, espedaçado pelo seu escalpelo, da rapariga corroída de podridões sinistras, abandonada do berço ao túmulo, e pasto unicamente de desejos infames e de desvairamentos vis.²⁸⁹

A sucessão de qualificativos (*espedaçado, corroída, sinistras, infames e vis*) confere aos momentos finais da narrativa uma visão fortemente macabra. O narrador, após ter relatado o fim trágico da heroína e atestado a veracidade da sua narração (*Datam daqui todos os episódios da existência que teve o seu epílogo há três dias, numa das*

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 35.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 83.

*camas da enfermaria de Santa Ana, no Desterro.*²⁹⁰), termina o relato expressando a sua “naturalista” preocupação de sondagem “clínica” das causas prováveis da grande desmoralização actual²⁹¹. Visão naturalista e estética decadente convergem aqui, interpenetrando-se, na representação uma sociedade “doente”, em crise, de um tempo histórico agónico.

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ *Ibidem.*

7.3 Os Contos Rústicos

Os contos rústicos de Fialho de Almeida, numericamente minoritários, têm sido tradicionalmente mais valorizados de um ponto de vista estético pela crítica. Desenvolvem-se principalmente em solo alentejano, onde o clima e a aridez das terras se aliam, hostilizando o camponês.

Segundo a crítica de Fialho de Almeida, a dicotomia fundamental subjacente à sua obra narrativa é aquela que opõe o campo à cidade – antítese já recuperada do Romantismo e exaltada, por exemplo, por Cesário Verde, Teixeira de Queirós, Guerra Junqueiro²⁹², Raúl Brandão, António Correia de Oliveira, entre outros autores portugueses do período.

O mundo rural pode surgir como reminiscência de um universo ideal (idealizado), a idade de ouro, que se pretendia fazer renascer; como nostalgia das origens longínquas, dos tempos idos em que o ser humano vivera em perfeita sintonia ou comunhão com a Natureza; como idealização de uma alternativa utópica à degenerescência, à dissolvência citadina, um contraponto ao “excesso de civilização” característico dos espaços urbanos da época. Porém, em Fialho, esse mundo nunca constitui um mero cenário. Frequentemente englobando os elementos paisagísticos, os fenómenos atmosféricos ou climatéricos e os trabalhos e ritos próprios de uma colectividade particular, a da população campesina. Não é porém um espaço que passivamente assista ao despertar das violentas confrontações entre a gente do campo; antes pelo contrário, constitui o elemento que desencadeia ou condiciona as situações de conflito. Deste modo, o espaço rústico nos contos do esteta finissecular deve ser entendido, como Helena Carvalhão Buescu pertinentemente considera ao ocupar-se da questão da representação do espaço no romance rústico francês e português, como representação de um lugar físico,

²⁹² Deste autor temos em mente, por exemplo, *Os Simples*, obra que claramente se estrutura na tradicional dicotomia cidade-campo.

(geográfico), onde se manifestam, entrecruzam e problematizam as relações humanas e sociais²⁹³.

Como em “Ceifeiros”, a paisagem alentejana em “Os Pobres” é agreste e violenta:

O ano novo entrava por um dia de vento e de aguaceiros. Céu pardo, terra transida, e nas árvores e nos casais a desolação da miséria erguendo os braços. Entre Vidigueira e Pedrógão há um caminho que vai través charnecas, sem abrigos nem pontes, claro e ondulante sobre o dorso das terras, e que quanto mais se percorre mais infundável parece, o negregado!

Na margem não há azinheiras nem abrigos. De Verão, o sol calcina-lhe os saibros, reverberando cegueiras ao olhar de quem no fita. De Inverno, as enxurradas sulcam-no de barrancos, descarnam-lhe os pedregulhos das barreiras, e vê-se de roda o campo triste, cheio de estevais e mato curto, onde nem sequer palpitam asas.²⁹⁴

As personagens descritas neste conto são infra-humanas, dotadas de instintos animais e feições disformes, como é o caso do mendigo, protagonista do conto:

É um desses tipos de expulso a que as raças regressam, como anojadas da cópula bestial que lhes deu causa, monstros da fauna humana, que a natureza recalca em sofrimento, envilecendo-os de propósito, na idade em que a forma animal, transcorrendo da adolescência estreme à puberdade, reveste em todos os seres linhas de força e musculaturas de nobre estatuária. Só no corpo dele a adolescência quase que tem estigmas servis, cifoses de trabalho nos ossos longos, incurvações nas pernas, a espinha giba, os braços bambaleantes, e tais espessamentos de pele, rugosidades, lanugens, que diríeis um orangotango doméstico, prógnato horrível, barbarraro nos beiços, hirsuto, torvo, mas em cuja fronte baixa luzissem duas lâmpadas cristãs nos olhos tristes.²⁹⁵

Nesta descrição do aspecto físico da personagem – em que sobressaem e se autonomizam, nos pormenores corporais, os traços “monstruosos” do disforme e do grotesco, numa marcada deformação teratológica (*ossos longos, incurvações nas pernas, a espinha giba, os braços bambaleantes*) –, acentua-se a “animalização” do humano (*diríeis um orangotango; barbarraro nos beiços, hirsuto, torvo*). Escorraçado como um animal (*Uma tristeza alvar alonga-lhe ainda mais os prognatismos barbosos da queixada, tem olhos doces, de cão expulso*²⁹⁶), o mendigo leva uma vida triste, penosa e solitária, impossibilitado de estabelecer uma

²⁹³ Helena Carvalhão Buescu, “George Sand e Júlio Dinis: questões de espaço no romance rústico francês e português”, in *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp. 51-58.

²⁹⁴ Fialho de Almeida, “Os Pobres”, in *O País das Uvas, Op. Cit.*, p. 35.

²⁹⁵ Fialho de Almeida, “Os Pobres”, in *O País das Uvas, Op. Cit.*, p. 37.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 38.

verdadeira comunicação com os seus semelhantes, condenado, também ele, a uma comunicação mínima:

mas não obstante a sua mansidão passiva, desinteressa: as raparigas receiam, não sei porquê, desse gorila casto, uma cilada; os homens, no fundo, inquietam-se dos monossílabos com que ele responde cerce às assuadas; e há um mal-estar de roda dele, que é tudo asco, receio, desprezo, como se nessa desprezível pilha humana tanta força física perdida fosse ao mesmo tempo um insulto às leis da graça e uma anomalia às leis do movimento.²⁹⁷

Estas grotescas personagens são incessantemente repelidas pelos outros indivíduos, os belos e sãos, porque representam uma ameaça para os princípios de eugenia²⁹⁸. A apologia da perfeição e da beleza humanas em voga na época, é veementemente defendida por Fialho de Almeida em numerosas páginas de *Os Gatos* e em textos de carácter panfletário:

O que o desconsola mais é nos bailaricos recusarem-no as moças para chuleiro, e nas danças de roda deslizarem-lhe os pares pelos andrajos, com um receio de piolhos, insultante. Ninguém o quer, os moços da lavoura arremedam-lhe insultantemente a galegagem da pronúncia, está para ali sentado numa pedra (alguns cuidam-no bêbado) com a camisa rota, o coração errante, e cada vez mais feio, e cada vez mais corcovado – vinte anos no lombo, e nem uma cachopa que lhe diga do rancho: “Anda bailar”.²⁹⁹

Nos passos acima transcritos são patentes as formas textuais de marginalização, na utilização dos verbos *recusar – recusarem-no (as moças) – e deslizar – deslizarem-lhes (os pares pelos andrajos) –*, na referência depreciativa a um modo particular de falar – a galegagem da pronúncia –, na descrição da sua andrajosa indumentária – camisa rota –, no seu suposto vício do álcool – alguns cuidam-no bêbado – e nas referências à sua compleição física – cada vez mais feio, e cada vez mais corcovado. Tudo isto contribuindo para a sua exclusão do grupo e, conseqüentemente, para a sua definitiva marginalização.

Predomina neste conto um clima visionário e alucinante marcado pelo ritmo rápido da narrativa que nos transmite, indirectamente, a violência das emoções, e

²⁹⁷ *Ibidem.*

²⁹⁸ Veja-se Daniel Pick, *Faces of Degeneration. A European disorder, c.1848 – c.1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

²⁹⁹ Fialho de Almeida, “Os Pobres”, in *O País das Uvas*, *op. cit.*, pp. 39-40.

pela insistência na cor cinzenta e nos tons negros. Refira-se, desde já, que a noite (espaço/tempo do mistério, das trevas e da inquietação³⁰⁰) é uma constante em muitos dos contos de Fialho. São igualmente frequentes as referências às cinzas que, no seu sentido literal, são resíduos de uma combustão, os restos ou as memórias de um passado feito de sonho ardente e paixão de que nada mais resta que desilusão e desespero. No sentido figurado, simbolizariam a mortificação e a penitência do corpo através de jejuns e macerações, visando a purificação do Homem. O mendigo do conto acaba, afinal, por assumir uma estatura de redentor dos vícios e dos pecados da Humanidade, pela qual se sacrifica e, neste sentido, Fialho de Almeida assumindo, neste caso, uma atitude de empatia solidária para com os humilhados e a dor alheia, parece mostrar-se sensível à “vaga eslava” (de que Tolstoi é figura tutelar) que assola a época de Fim-de-Século, adoptando aqui uma espécie de neo-franciscanismo caracteristicamente finissecular.

³⁰⁰ Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de L’Imaginaire* (Paris, PUF, 1992), em particular a Segunda parte da obra, “Le regime nocturne de l’image”.

7.4 Os espaços

Na obra ficcional de Fialho de Almeida espaço campesino e espaço citadino estão irremediavelmente “contaminados” pelo campo lexical da patologia e de uma sintaxe imagética polarizada pelo sofrimento, pela desagregação e pela pulsão de morte. Estas, tanto denotam a morbidez individual como conotam a decadência social e moral que não poupa nenhuma das classes sociais. Neste caso, a visão pessimista e a “necrofilia literária” do autor (a presença obsidante do tema da morte) parecem ser predominantes, não havendo já “terapêutica” capaz de regenerar o corpo colectivo.

Mesmo o povo que, por vezes, na linha do Romantismo, fora para o autor de *Os Gatos* o depositário da antiga reserva moral e energética donde emanava para as classes desgastadas, é por ele considerado tão abastardado como o resto. Veja-se em *Vida Errante* (1903), o seguinte passo texto:

O povo, que era antigamente reserva de validez anatómica e moral, donde placidamente manava, para as camadas gastas, a renovação do sangue casto e generoso, o povo tão dissoluto agora como o resto, e nas reivindicações que formula, em balofos discursos, lê-se uma mania de exibição pouco simpática, invejas reles de classe, e apenas difusa e confusamente uma longínqua sede de justiça. Por toda a parte o carácter da raça abastardou-se e fê-la falar cobardemente.³⁰¹

As personagens (tipos) do conto fialhiano, divergem nas suas características conforme o espaço e o ambiente em que se inserem. É nas regiões ingratas da charneca alentejana, áridas e desertas, que a representação dos dramas humanos atinge, por vezes, a máxima intensidade. A vida, aí, é uma luta constante pela sobrevivência e contra os elementos. Por esta razão, os seres humanos que nelas habitam e labutam se tornam rudes, lacónicos, angustiados, deixando transparecer o seu sofrimento no parco discurso que articulam. Deste modo, tal como os rendimentos e a felicidade, também as palavras são escassas e pronunciadas unicamente quando se tornam um factor indispensável para que uma mínima comunicação se estabeleça.

³⁰¹ Fialho de Almeida, *Vida Errante*, *Op. Cit.*, p. 51.

A força da construção das personagens de Fialho, nasce também da observação jornalística do real. Talvez o melhor exemplo desta particularidade seja o texto não ficcional “Ceifeiros”, recolhido em *À Esquina*³⁰². O sofrimento dos trabalhadores do campo é visualizado e corporizado em sinestésias de cor e outras sensações; são martirizados pelo sol fundente, que queima as cearas e cresta as amplas charnecas varridas pelo “hálito do inferno” – cujo processo imagístico pode ser considerado, como um elo de ligação com a grande cantora da planície alentejana do século XX, Florbela Espanca³⁰³. Atente-se neste passo do referido texto:

A ceifa, assêfa, como eles dizem, é o trabalho mais angustiado e estragador da gente alentejana, por causa do sol, e por isso se paga, conforme os anos e a pressa, duplo ou triplo das outras operações anteriores da sementeira. Nada mais que observando, do caminho-de-ferro, para todos os lados, essas desconformes massas de seara, crepitando, reverberando a luz por entre síncope de sede, em colinas sem árvores, ou com sobreiras e azinheiras cuja sombra metálica ainda parece mais asfíxica, em planícies sem fontes, onde nos meados de Abril quase que não há ribeiros circulantes, para de longe se interpretar a agonia que seja viver aí enterrado, com a foice na mão, os olhos cegos, a boca em lama fétida, a pele dos dedos gretada pelo bisel cortante das gavelas, respirando a moinha palustre que derrama no corpo uma brotoeja insuportável, onde os insectos se abatem, para sugar o sangue dos irritados borbotões...³⁰⁴

Encontram-se, como no passo acima transcrito, em íntima articulação com a Natureza, um espaço hostil que explicita relações de ordem metafórica e metonímica com os sujeitos que nele habitam e com as histórias que nele se cruzam. No excerto note-se, por exemplo, a analogia estabelecida entre as desconformes massas de seara com o grupo de trabalhadores (a massa humana constituída pelos camponeses), que indicia, no plano da matéria textual, a anulação da individualidade, a indiferenciação do ser, reduzido, assim, a um colectivo sofredor e bestial, numa quase osmótica relação entre os indivíduos e a paisagem produzida por mecanismos textuais de aliança e de contágio (o metafórico e o metonímico). Com efeito, no passo do texto

³⁰² Fialho de Almeida, *À Esquina*, *Op. Cit.*, pp. 59-68.

³⁰³ Veja-se o ensaio de Concepción Delgado Corral “A Natureza como Manifestação do Dualismo Flobertiano”, in AAVV, *A Planície e o Abismo (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora)*, Lisboa, Vega, 1997, pp. 137-142.

³⁰⁴ Fialho de Almeida, *À Esquina*, *op.cit.*, pp. 60-61.

considerado, a “paisagem natural” tende a “con-fundir-se” com a “paisagem humana”. Atente-se em outros passos do mesmo texto:

Eles, entanto, em linha à borda do trigo, distanciando seis metros uns dos outros, começaram em silêncio a terrível faina de ceifar. (...) Aqui, além, ainda os mais novos cantam, mas nas respirações oprimidas, cantiga e palestra entrecortam-se-lhes de pragas, quando o suor, trespassando a saragoça das calças e o pano cru das camisas, começa de se lhes pegar à carne, salgado e chamuscando-lhes as sarnas como fogo.³⁰⁵

Eles não falam, toda a energia animal consumida no tumulto de abrir e fechar o tórax ao oxigénio atmosférico; - assopram! e alguma palavra a dizer, na boca se lhes seca, apenas solto num gemido o monossílabo primeiro.³⁰⁶

Tal como os animais, os seres humanos (escravos de um trabalho penoso realizado num ambiente natural fortemente hostil) surgem aqui desprovidos da fala (em silêncio; eles não falam; assopram; solto num gemido o monossílabo primeiro), labutando em silêncio, obrigados a uma comunicação minimalista. O espaço condiciona, portanto, as reacções das personagens, simples, primitivas e humildes e entrevistas apenas na sua psicologia elementar: nestes cenários “dantescos”, onde os seres humanos sofrem as agruras da paisagem ao ponto de com ela se fundirem (viver aí enterrado; os olhos cegos, a boca em lama fétida), a grande força posta em relevo é o instinto. O trabalhador rural é aqui despido da sua dignidade de ser humano, reduzido a uma animalidade, a uma dimensão eminentemente instintiva da existência.

A revisão dos elementos naturais (frequentemente “exóticos”) em torno da luz, das cores e dos sons - das sinestésias - impõe, naturalmente, a convocação dos sentidos (destacando-se a audição, a visão e o olfacto). Deste modo, “Pelos Campos”, por exemplo, configura-se como uma narrativa eminentemente sensorial. Nesta recriação “impressionista” da Natureza, mais preocupada em sugerir do que em pormenorizar, como nota Maria de Lourdes Belchior³⁰⁷, Fialho de Almeida recorre a alguns dos seus convencionais elementos: as tonalidades das folhas e das

³⁰⁵ *Ibidem*, p.63.

³⁰⁶ *Ibidem*, p.65.

³⁰⁷ Maria de Lourdes Belchior, “Da Estética de Fialho”, in *Estrada Larga*, *op. cit.*

flores, as cambiantes solares (nestes textos, de intensa vitalidade telúrica – negação e recusa da morte –, expressa-se uma visão eminentemente “solar” da existência, em comunhão e pacto vital com a Natureza revigoradora e regeneradora, que contrasta com a óptica determinista de uma Natureza “madrasta”), os sons dos riachos e os movimentos dos pássaros e dos insectos, tudo isto convocando o *topos* clássico do *locus amoenus*.

A natureza humaniza-se: as aves, as plantas, as flores, as videiras (“As Vindimas”) ganham alma e adquirem sentimentos. Consequentemente, a realidade objectiva é transfigurada e cede lugar a vibrações de ordem subjectiva em vastas zonas discursivas, difusas, onde se fundem aspectos da realidade exterior ao sujeito com o sensorialismo das personagens que passa a ocupar um primeiro plano. Estamos, neste caso, perante uma visão eminentemente poética da Natureza que o “rendilhado” da frase e a minúcia descritiva tendem a acentuar.

São, portanto, duas as tendências estéticas que se podem destacar nos textos ficcionais de Fialho de Almeida: a do “impressionismo”, através do sentimento com relação à paisagem, e a do “realismo” na análise das acções humanas. Nesta última, a visão directa e objectiva da realidade, através da qual o escritor procura representar as acções humanas, impõe-se uma óptica naturalista, com base no determinismo científico: através do peso da hereditariedade e da raça, além do momento e do meio ambiente, o autor representa as acções humanas, impondo-lhes um quase fatalismo insuperável. É o caso, por exemplo, dos contos “Os Pobres” e “Idílio Triste” (*O País das Uvas*) e de “Os Novilhos” (*A Cidade do Vício*).

Podemos, deste modo, considerar que a representação do espaço rústico na ficção narrativa de Fialho de Almeida é ambivalente: o campo, com todo o seu aparato mítico-poético (contraponto de uma sociedade urbana – lisboeta - desprovida de raízes e de valores éticos) funciona por vezes, de facto, como espaço de uma possível comunhão do ser humano com o cosmos. Mas, mais frequentemente, esse

mesmo espaço campesino é imbuído de uma sacralidade trágica que definitivamente acentua a sua quase radical “negatividade”.

Nos contos rústicos de Fialho de Almeida, em geral, também nos defrontamos com seres instintivos, como que moldados pela natureza circundante igualmente primitiva e “básica”. Os desejos primários, as pulsões irracionais mais profundas dominam as personagens e as sensações impedem frequentemente que o processo racional se exerça. Deste modo, a vida campestre, o universo rústico, não se configuram, de facto, como um espaço regenerador e revitalizador do homem, em plácida comunhão com a Natureza e os seus ritmos, mas, pelo contrário, contribuem para – e frequentemente determinam - a exaltação dos sentidos (gradativa ou abrupta) que explica o procedimento instintivo, o temperamento sensual dos homens e das mulheres do campo, num recorrente processo de “animalização” do humano.

- as personagens

Na vivência sensorial consubstancia-se a clara predilecção de Fialho de Almeida pela análise das personagens em torno de um fisiologismo de nítido recorte naturalista.

É isto que fundamentalmente se passa no caso dos contos campesinos que também representam intensos dramas humanos. Tenhamos em mente, por exemplo, os contos “Os Pobres”, “O Filho”, “O Cancro”, “Conto de Natal”, “Divorciada”, “A Velha” e “O Corvo”, recolhidos em *O País das Uvas* (volume que guarda a maior parte dos contos rústicos da obra fialhiana). De momento, apenas nos debruçamos sobre textos ficcionais que melhor correspondem à classificação canónica do subgénero conto, ou seja, textos que constituem pequenas narrativas de enredo simples, caracterizadas pela cerrada fidelidade à lei das três unidades (espaço, tempo e lugar), por um número reduzido de personagens e em que, geralmente, predomina o diálogo³⁰⁸.

³⁰⁸ Nádía Battella Gotlib, *Teoria do Conto, Op. Cit.*

Uma particular visão da realidade, uma singular mundividência, marcada pelo estigma do desequilíbrio e caracterizada ora por uma sensibilidade nevrótica exaltada ora por uma espécie de delírio imaginativo e verbal, caracteriza grande parte da obra ficcional de Fialho de Almeida, nomeadamente nos seus textos de índole mais “lírica” (pela concentração de notas sentimentais e marcadamente idealistas na representação da figura humana e dos elementos da paisagem natural) e nas suas narrativas breves de feição mais “dramática”, onde os problemas existenciais, frequentemente insuperáveis – expressão ainda de uma visão essencialmente mecanicista, como anteriormente apontámos -, surgem de modo mais palpável.

É no âmbito do conto de recorte mais “lírico” que se impõe, mais marcadamente, a subjectivação. Nestes textos há um “derramamento” do protagonista (e, por vezes, do narrador) na paisagem, dentro de uma visão mais subjectiva, logo transformadora, do espaço da Natureza. É sobretudo nestas narrativas que Fialho de Almeida nos dá a ler as impressões que as personagens (e, por vezes, o próprio narrador) retiram da paisagem, agora “transfigurada”, procurando deter-se nos efeitos (algo irreais e fantasmagóricos, a “fantasmagoria interior” nas próprias palavras do escritor) que essa subjectivação do espaço necessariamente provoca.

Neste caso, recusando uma visão pretensamente objectiva da realidade, Fialho interessar-se-á pelas impressões “fugidias” que essa mesma realidade oferece. Tais impressões inscrevem-se na dimensão relacional, afectiva, do sujeito com o espaço que habita e percepçiona, impondo-se, deste modo, a vivência subjectiva, na criação de efeitos de ordem cromática, luminosa e sonora, o “impressionismo” fialhiano que Jacinto do Prado Coelho analisa em texto já citado³⁰⁹. O vermelho e o amarelo, por exemplo, nas suas múltiplas e variegadas tonalidades, surgem com fundamental destaque e simbolizam a pujante vitalidade da Natureza, agora em oposição à face

³⁰⁹ Jacinto do Prado Coelho, *Fialho de Almeida, as melhores páginas da Literatura Portuguesa*, Op. Cit., p.38.

hostil e castigadora de uma Natureza “negativizada” pela visão determinista do escritor, como já referimos. Deste modo, a paisagem é “interpretada” pela pena do autor dentro de uma convergência de cores, luzes e sons. Relembremos que Jacinto do Prado Coelho – no estudo acima referido - distingue três aspectos do “impressionismo” de Fialho: o impressionismo de “raiz estética”, o da “caricatura” e o do “processo alucinatório”, assinalando o crítico a transfiguração da realidade exterior imposta pelo “impressionismo” ao contista³¹⁰.

Exemplos desta transformação “lírica” da paisagem são as narrativas “Ao Sol”, “Pelos Campos” e “As Vindimas”, textos reunidos em *O País das Uvas*, onde o fugidio, o instantâneo, o transitório se destacam e constituem a base da recriação líricamente transformante do espaço natural³¹¹. Este “impressionismo” é, muitas vezes, acompanhado de um sentimento de euforia, forte e vibrátil, que o torna mais vigoroso, em contraste com o sentimento de disforia que é dominante em outros textos (maioritários no conjunto da sua produção ficcional), enformados por uma visão mecanicista do real.

- denúncia do social

O conto “O Filho” tem um nexos ainda hoje actual e doloroso, o da problemática da emigração. Liga-se, por esta via, a “O Tio da América” de *Contos*, e a “Quarenta e Dois Contos” de *Lisboa Galante*. Nele assiste-se à inopinada tragédia de uma mãe que toma conhecimento da morte do seu filho, emigrado no Brasil, quando por ele espera na gare, e que vem conseqüentemente a encontrar no suicídio a única saída para o seu desgosto irremediável. Deste modo, a morte é, de facto, uma constante temática no universo narrativo de Fialho de Almeida, praticando o escritor uma espécie de “necrofilia literária” – visão pessimista de um real sentido como disfórico.

³¹⁰ A este propósito, veja-se ainda o estudo de Francisco Esteves Pinto, *Em torno do Impressionismo de Fialho*, op. cit.

³¹¹ Fialho de Almeida, *Os Gatos/5*, Op. Cit..

Em “A Velha” é representada a penosa situação dos idosos. A protagonista, uma pobre velha, é expulsa da sua casa pelo próprio filho que com ela vive, por incitamento da sua esposa. A razão dessa violência é devido ao facto de ela, já idosa, não possuir força produtiva e consistir, nessa medida, um empecilho para a família:

Por mais que ela se encolhesse nas estamenhas velhas do seu traje, por menor que fosse a bucha arrancada à broa de milho, durante as refeições, sempre o seu vulto estorvava os outros na cabana, e sempre à volta da banca, sorvidas gulosamente as últimas colheres de caldo verde, alguém ficava com ciúmes do que a velha ia mastigando, com os seis trôpegos dentes que ainda estavam na sua boca murcha de não rir há muito tempo.³¹²

Assiste-se novamente à rejeição de um ser humano, frágil e desprotegido, que leva uma existência infeliz e que é cruelmente rejeitado pela família. No final do conto, um amor antigo ressurge (personificado na figura de um pobre moleiro), já demasiado tarde, no entanto, para o reavivar de esperanças perdidas e seus efeitos balsâmicos.

Dos restantes contos realcemos apenas o “Conto de Natal”, em que se narra o regresso de uma pobre mendiga à sua terra de origem, Vila de Frades (a terra natal do escritor), após vinte e dois anos de ausência e de privações em regiões alheias. Este regresso às origens está intimamente ligado à morte – que se presente, na medida em que o ciclo da vida está prestes a ser completado e o ser tem que regressar, para repousar na terra que o viu nascer. Mas se esta velha mulher, apesar de todas as condições adversas de vida que desde sempre teve de enfrentar, a elas conseguiu sobreviver, a outros essa faculdade é negada, no preciso acto de nascer, pois se lhes suprime o direito à vida. E a velha mendiga, que regressa para morrer na terra em que nasceu, é bruscamente confrontada com um nascimento que será, na realidade, uma morte inevitável. Este é o tema fulcral desta narrativa, cujo título – “O Conto de Natal” – funciona, assim, de modo irónico pois, na realidade, temos uma oposição entre o mito da Natividade e a realidade quotidiana das crianças que nascem, desde logo, condenadas à morte gradual do corpo e da alma. O infanticídio surge, então,

³¹² Fialho de Almeida, “A Velha”, in *O País das Uvas, Op. Cit.*, p.125.

como um acto repelente e condenável de que a natureza se alheia, fruto da angústia de um pai que, desesperado com a sua própria vida de miséria, de dor e de humilhação, pretende evitar que o seu filho compartilhe o seu sofrimento. Seria, aliás, interessante aproximar este conto do texto “Enjeitados em Portugal”, incluído em *À Esquina*, onde Fialho de Almeida denuncia, numa atitude fundamentalmente “higienista” as terríveis condições de vida (uma vida-morte na maioria dos casos) das crianças enjeitadas entregues à protecção dos municípios, sobretudo rurais, avançando com algumas propostas de solução para este “flagelo” nacional³¹³. Neste conto, o assassinio é, deste ponto de vista, um gesto desesperado de compaixão e de salvação:

O homem ainda esteve curvado um pouco de tempo sobre os atasqueiros glácidos do rio - uma solenidade pairava ao fundo do espaço - , té que afinal saiu das ervas, com o cadáver suspenso pelos pés, todo sangrento, um cadaverzinho de infante recém-nado, roliço e roxo, cuja boquinha ria de inocência e cuja alma devera estar-se incorporando àquela hora no cortejo de eleitos que todos os anos vem, com o Menino Deus, refazer na crença dos simples a suavíssima lenda do Natal.³¹⁴

Os restantes textos de *O País das Uvas*, afastando-se já de uma acepção mais “canónica” de conto³¹⁵, como “Amores de Sevilhano”, “O Anão”, “Idílio Triste”, “O Antiquário”, “O Menino Jesus do Paraíso”, “Conto do Almocreve” e “Três Cadáveres”, são narrativas breves de sentido alegórico e moral em que cada acontecimento é representado num ritmo rápido que apressa o desfecho da intriga, conseguido através da intensidade da narrativa, não submetida à lei da três unidades.

Em “Amores de Sevilhano” e “Três Cadáveres” são privilegiados a análise psicológica e o comportamento moral (ou “amoral”) das personagens. Em ambos surgem repetidas alusões aos universos romântico e realista, sendo expressão da orientação determinista de Fialho de Almeida. Assim, temos em Maria da Piedade e

³¹³ Fialho de Almeida, “Enjeitados em Portugal”, in *À Esquina*, *Op.Cit.*, pp. 55-73.

³¹⁴ Fialho de Almeida, “Conto do Natal”, in *O País das Uvas*, *Op. Cit.*, p. 87.

³¹⁵ Estas narrativas breves dificilmente se poderão qualificar de contos pois muitas delas não respeitam as características “canónicas” do subgénero, encontrando-se, pelo contrário, mais próximas da *novela*, da *prosa poética*, da *fábula* e da *balada*. Fialho de Almeida, como temos vindo a insistir, participa, deste modo, na empresa de desconstrução dos modelos canónicos, caracteristicamente finissecular.

em Marta, respectivamente, e ainda no médico João da Graça, “duplo” do autor, produtos acabados dos ambientes, da educação e da hereditariedade que moldaram os seus caracteres e dos quais acabaram por se tornar vítimas. “Três Cadáveres” é, por exemplo, uma narrativa marcadamente naturalista em que as descrições de cenários mórbidos e as tentativas de análise da vida nos bairros degradados da capital desempenham um papel fundamental. Predomina nesta óptica naturalista, como não poderia deixar de ser, a crítica social e moral a que o clero não escapa, nem a própria morte.

A tendência fialhiana para o tratamento de temas macabros desponta como um *leit-motivo* obsessivo. Fialho de Almeida irá frequentemente demorar-se nas descrições dos espaços urbanos contaminados pelos “vírus” sociais e, na sua sondagem “clínica” e esteticamente decadente aos bairros degradados da capital, detecta, decompõe e analisa toda uma galeria de figuras mórbidas que constituem uma sinédoque da cidade miserável e nevrótica, do mesmo modo que no conto rústico criou uma multidão de humilhados, de deserdados da sorte, que a vida esqueceu nas paisagens cruéis do Alentejo.

“O Anão” (*O País das Uvas*) é narrativa de marcado cunho popular. A credence do povo desempenha aí relevante papel, encontrando-se inscrita desde os momentos iniciais do texto através da alusão popular ao elemento diabólico – «*Aquilo tem o Diabo na alma!*»³¹⁶. Com características antecipativas da escola expressionista alemã³¹⁷, é-nos apresentado um protagonista “grotesco”³¹⁸

³¹⁶ Fialho de Almeida, “O Anão”, in *O País das Uvas*, *Op. Cit.*, p.105.

³¹⁷ Sobre o Expressionismo e a estética expressionista consulte-se Lionel Richard, *L'Encyclopédie de l'Expressionnisme*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1978 e *L'Expressionisme*, L'Arc, Paris, Librairie Dufonchelle, s/d.

³¹⁸ Sobre a noção de “grotesco” veja-se Elisheva Rosen, *Sur le Grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, em particular o capítulo “L'informe et le difforme” (pp. 27-36) e Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, New Jersey, Princeton University Press, 1982, *O Grotesco* (workshop realizado em Março de 2005), Temas, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, Coimbra, 2005. No âmbito dos estudos críticos sobre Fialho de Almeida, e para uma relação do grotesco com a carnavalização bakhtiniana, veja-se o artigo de Fernando Matos Oliveira, “Fialho de Almeida: Grotesco, Crítica e Representação”, <<http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/fooliveira.html>> [Janeiro 2004] e, igualmente, o já referido

(Carrasquinho) de dimensões incrivelmente (fantasticamente, diríamos) diminutas. Esta grotesca particularidade física da personagem é a causa principal da tragédia de Carrasquinho:

Carrasquinho, que fizera os vinte e cinco anos, era pequenino de corpo, muito pequeno mesmo; tão pequeno que, estando ao sol, num olho de couve, veio uma vaca e meteu-os ambos no bucho. Primeiro que o tirassem da vaca, um trabalho medonho, e todas as raparigas da aldeia vinham oferecer-se para o lavar dos enxovalhos da viagem. Ano após ano ele se fora tornando homem, pela barba e pelo vozeirão que lhe saía da goela, ronronando – mas cada vez mais pequeno, o Carrasquinho!
Uma tarde, estava o amo na sala recebendo uns magnatas de Vila Alva, Carrasquinho que entra. E em tão má hora se aproxima dum chapéu de pêlo, deixado num cadeira, que ao ir debruçar-se a fazer oh! pelo chapéu – zás!, foi de cabeça ao fundo da copa, e agora vereis quem mo tira lá de dentro!³¹⁹

O leitor percorre um texto pleno de notações pitorescas e jocosas (*estando ao sol, num olho de couve; meteu-os a ambos no bucho; para o lavar dos enxovalhos da viagem*), de uma coloquialidade popular (de notar as marcas de oralidade³²⁰ – *zás!*) que persistirá até quase ao final, quando a farsa se transformará inopinadamente em tragédia. Carrasquinho, vítima de um mal-entendido, acabará por ser morto, em circunstâncias trágicas, por um qualquer brutamontes. Farsa e tragédia são, afinal, as duas faces da mesma realidade. O leitor, que entretanto já adoptara esse ser “fantástico” que o narrador, empaticamente, alcunhara de “grão de milho” – outro signo da atitude de empatia do narrador para com esta personagem é o uso do diminutivo (pequenino), recorrente ao longo do texto, que expressa uma atitude marcadamente carinhosa –, apercebe-se então até que ponto acedera a participar nesse jogo de “faz de conta”, ao aceitar a estranheza da existência de um Carrasquinho, e ao partilhar os problemas do seu quotidiano. Deste modo, é já com mágoa que assiste ao desenlace brutal e cruel (relembremos que a crueldade é um signo constitutivo da estética de Fim-de-Século) do conto, apesar do “halo poético” que se desprende das últimas linhas do texto:

estudo de Isabel Cristina Pinto Mateus, “Kodakização” e Despolarização do Real. Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida, *Op. Cit.*

³¹⁹ Fialho de Almeida, “O Anão”, in *O País das Uvas, Op. Cit.*, p. 195.

³²⁰ Sobre as marcas de oralidade e a influência popular na linguagem literária de Fialho de Almeida consulte-se o estudo de Cláudio Basto, *A Linguagem de Fialho*, Porto, 1917.

Manhã clara. Uma flecha de sol zimbou nesse instante a madre pérola dos céus, indo bater na calça de Montouto. E, desferido com rija valentia, o corpo do Carrasquinho veio amachucar-se em baixo, cavamente, nas velhas lajes sepulcrais do adro.³²¹

Carrasquinho simbolizará, então, todos os seres indefesos, sujeitos a toda a espécie de injustiças e confinados à sua insignificância, atravessando a vida quase despercebidos, para morrerem como sempre viveram: no meio da maldade, da estupidez, da indiferença e da ignorância humanas.

Outro motivo presente nesta narrativa breve é o do adultério (mais um dos “pecados” que Fialho obsessivamente expõe na sua indagação às profundezas de uma sociedade “decadente”), que vai reaparecer no “Conto do Almocreve e do Diabo” (*O País das Uvas*). É privilegiado neste texto o “visionarismo” satânico de travo anticlerical. Também em “O Menino Jesus do Paraíso” (*O País das Uvas*) é criticada a degradação da vida monástica, que desrespeita o voto de castidade, e a sociedade que mitifica situações consideradas amorais com o intuito de disfarçar ou ocultar os seus erros, salvaguardar as aparências e adiar a derrocada final e inevitável.

Os textos “A Taça do Rei de Tule” e “A Princesinha das Rosas” poderão mesmo ser classificados de baladas fantasistas, sendo a primeira possivelmente de origem nórdica³²² e ressoa já no conto “Chávena da China” em *Lisboa Galante*. “A Princesinha das Rosas” sugere, por outro lado, as danças das nixen, figuras da mitologia germânica³²³ que representam as raparigas virgens, falecidas no dia do seu noivado e transformadas em ninfas das águas. No conjunto destes textos predomina a intenção panteísta de conceder alma a todas as coisas e de as transfigurar através do visionarismo impressionista que age sobre o real, sobrepondo ao enredo as paisagens natural e humana, pormenorizadamente descritas através de expressivas sinestésias visuais e sonoras.

³²¹ Fialho de Almeida, “O Anão”, in *O País das Uvas*, *Op. Cit.*, p. 117.

³²² Relembremos, por exemplo, “Der Koenig in Thule”, de Goethe.

³²³ Como veremos, a mitologia germânica tem fundamental importância nas narrativas breves de Jean Lorrain, particularmente nos textos recolhidos em *Princesses d'Ivoire et d'ivresse*.

- temas e motivos

Nas narrativas de Fialho de Almeida são reiteradamente os mesmos motivos e temas obsessivos que surgem tanto no conto campesino como no citadino, onde o espectro da morte paira incessantemente como um destino implacável e irremediável.

Na cidade é a educação de moldes românticos em certos tipos burgueses, os meios deliquescentes artísticos (teatrais e circenses)³²⁴ e os ambientes mórbidos, social e economicamente degradados, que explicam, em parte, o comportamento humano. No campo, como referimos anteriormente, o ser (instintivo e irracional) sofre o impacto das forças naturais. Em ambos quase tudo se explica pelo instinto, por uma animalidade brutal que frequentemente conduzirá os seres à inevitável morte.

- a morte

A morte é, de facto, um dos temas obsidianes da ficção narrativa de Fialho de Almeida, surgindo igualmente condicionada ao elemento ambiental em que se insere. A excessiva insistência nos tons trágicos e tétricos de uma natureza frequentemente hostil (a inclemência dos elementos naturais, as paisagens áridas, o sol escaldante, as chuvas torrenciais, a fria neve, o cruel granizo, só para referirmos alguns aspectos de uma Natureza “negativizada”) e a obsessão fialhiana em abordar a morte em si mesma como tema ou de a considerar, como vimos, enquanto solução da vida trágica do campesino das charnecas alentejanas, permite-nos falar em “necrofilia” da sua ficção como aliás acima ficou patente. Por vezes, a morte é um elemento trágico que se alia ao “poético”, como no já referido conto “O Filho” (*O País das Uvas*), associando-se aqui, directamente, à visão sentimental da mãe pelo filho, ou, como em “Mater Dolorosa” (*A Cidade do Vício*), em que a dor é consequência da

³²⁴ Fialho de Almeida, “O Funâmbulo de Mármore”, *Contos, Op. Cit.*

“maternidade ferida” ou ainda em “O Ninho da Águia” (*Contos*), na captação sentimentalista da águia que viu morrer os seus filhotes, a que se alia a analogia com a morte da criatura humana, numa identificação dos seres humanos com os animais na Natureza. Processo que, aliás, será reiterado em “Tragédia na Árvore” (*O País das Uvas*), em que o rouxinol é invejado pelos melros e pintassilgos, inveja apenas aplacada pela destruição do primeiro. Estes textos podem ser lidos, de facto, como fábulas visto que constituem narrativas curtas que contêm uma lição moral e cujas personagens são, por via de regra, animais que representam os vícios ou as virtudes dos seres humanos. Fialho de Almeida, convoca, deste modo, o maravilhoso da tradição popular, à semelhança de Jean Lorrain, praticando uma hibridação de géneros e subgéneros na sua obra ficcional.

Em geral, a morte resulta da brutalidade da vida dos seres humanos e dos animais, em estreita relação com uma Natureza fortemente adversa.

- vocabulário médico

É indiscutível que a formação médica de Fialho de Almeida lhe permitiu o enriquecer do seu processo literário na introdução de termos fisiológicos no vocabulário. Poderemos mesmo afirmar que, como nas narrativas breves de Jean Lorrain (escritor que, ao modo decadente, desenha a figura do esteta “nevropata” cultivando “fantasma” e introspecção e mantendo com o discurso médico da época laços estreitos e ambíguos), o trabalho literário do nosso contista finissecular (representando, de um modo que poderíamos considerar excessivo, os “males” do espírito – a neurastenia – e da carne – a tuberculose, a sífilis e o cancro) constrói uma verdadeira “nosografia” de uma época e de uma sociedade decadentes. A representação da doença – física e mental – nos textos de Fialho de Almeida (sem deixar de ser uma clara marca da orientação naturalista do autor), em virtude da sua reiterada e obsessiva ocorrência, funciona, em nosso entender, como um operador da

decadência na própria escrita. As doenças espirituais e físicas da época (a neurastenia, a tuberculose e a sífilis, em particular), constituem-se, deste modo, como signos e emblemas da Decadência³²⁵.

É de notar que, apesar do vocabulário médico utilizado e da construção de uma realidade discursiva que assenta largamente em critérios estéticos naturalistas, Fialho de Almeida permaneceu sempre avesso a uma literatura “nua e crua”. Por outras palavras, uma literatura “cem por cento” objectiva e friamente científica, sem aquele “minúsculo grãozinho de sonho”, que considerava imprescindível a toda a obra artística. Atente-se, a este propósito, o que o escritor afirma ao atacar o Naturalismo francês e os seus processos de construção literária em *Os Gatos*:

De feito, nunca um movimento literário pôs em celebridade mais insignificantes, do que esse naturalismo francês que durante quinze anos espavoriu os porteiros com o charivari dos seus escândalos, não querendo falar senão daquilo que se palpa e daquilo que se vê, fazendo o inventário das mobílias, a descrição dos actos sem psicologia das determinantes, e suprimindo por toda a parte a alma, e ridiculizando o sonho, sem o qual a obra de arte pouco mais é do que uma descorada fotografia.

Em “Idílio Triste”, o amor e a saudade são temas fulcrais. A acção decorre num ambiente campestre em que a natureza realça o perfil de Domingas, uma cabrinha esbelta dos montes. A própria natureza virginal ecoa na condição da rapariga, destituída de instrução e dotada apenas dos mais puros instintos, pelo que se deixa guiar livremente pelas suas emoções e pelo seu temperamento generoso. A sua ligação com o mundo rural que a rodeia é íntima: entre a figura feminina e a natureza existe uma relação de complementaridade e interacção, sucedendo o mesmo, aliás, em relação aos animais que naquelas terras pascem. Estamos, assim, perante um caso de assimilação de traços prosopográficos pelo contacto dos três universos, de que Domingas é o denominador comum. O seu retrato físico assemelha-se ao da cavicórnea selvagem – aspecto bravio de cabra – e ao das novilhas – havia nos seus

³²⁵ Veja-se, a este propósito, Max Milner (org.), *Littérature et Pathologie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, em particular a secção III – “Maladie et Décadence” (pp. 181-242) e a revista *Romantisme. Revue du Dix-neuvième siècle*, n.º 49 (*Nosographie et Décadence*), Paris, Sedes, 1996.

beijos desdenhosos uns restos de ruminaco dos herbívoros, e nas suas espáduas amplas, secas, elásticas, uma força pacífica e uma fulva nudez, que deviam já ter prendido o coraco de algum touro – enquanto que a sua etopeia manifesta uma inquietaco de raposa nova.

 natureza liga-a portanto a sexualidade latente. Esta  nela despertada pela passagem, por aquelas pastagens alentejanas, de um jovem são-micaelense desertor do exército real. Do primeiro encontro nasce uma forte paixão, que em ambos suscita uma gama infinita de novas sensaces, físicas e espirituais. Domingas ganha espiritualidade, torna-se mulher e adquire a capacidade de sonhar. O segundo encontro ocorre somente em Maio, mês em que a Natureza atinge o clímax da fecundidade, e  antecedido por uma forte tempestade que simboliza a violência dos sentimentos dos amantes, até então recalcados, mas que agora se libertam. Deste modo, também esta narrativa se l como uma apologia dos seres simples e da harmonia entre o Homem e a Natureza que contrasta com a representaco dos ambientes citadinos, onde encontramos o predomínio de “quadros” de tintas carregadas de miséria, de vício e de doença, presentes, como já referimos, em por exemplo “A Ruiva” (*Contos*), “Trs Cadáveres” (*O País das Uvas*) ou “O Roubo” (*A Cidade do Vício*). Note-se que em textos como “Pelos Campos” e “As Vindimas” predomina igualmente a expressão das emoes libertadas pela paisagem no sujeito de enunciao, que  por ela totalmente assimilado. Deste modo, nestas narrativas são patentes o culto pan-erótico da Natureza nos momentos de maior fertilidade e exuberância e o incitamento ou idealizaco das virtudes rsticas das sociedades pags, mormente a da antiga Grécia, cuja mitologia fascina o escritor e às quais o liga um forte sentimento saudosista. Da mitologia hebraica apenas o texto bíblico do “Cântico dos Cânticos” se pode equiparar a esta crença mística e  divinizao do lado animal que liga o Homem  Mãe-Natureza.

Os sentimentos mesquinhos dão o mote a “O Antiquário” (*O País das Uvas*), cujo protagonista  a única personagem “redonda” que integra a galeria humana

elaborada por Fialho de Almeida neste volume de ficção narrativa. De facto, essa personagem-protagonista não só possui uma personalidade fortemente vincada como manifesta evolução psicológica ao longo do desenvolvimento da narrativa. Trata-se, por certo, de uma reminiscência do músico e bricabraquista balzaquiano, personagem central em *Le Cousin Pons*. Os seus traços psicológicos fundamentais são a ambição e a avareza desmedidas que o conduzem gradualmente à obsessão e à loucura, que irão culminar na morte.

Fialho de Almeida é, deste modo, um esteta que dá voz ao sentimento disfórico da vivência de um tempo histórico e cultural marcado pelo estigma da decadência. Em contradições e antinomias, em textos marcados por uma qualidade essencialmente visual dos dispositivos narrativos, esta compósita e fragmentada obra problematiza as grandes questões da sua época, representando esteticamente o imaginário do homem finissecular, permanentemente cindido entre o ambíguo fascínio por um real que o desgosta e a construção de um real “outro” que o texto persegue.

8. O Universo de Jean Lorrain

O mundo de Jean Lorrain (1855-1906), como a sua actividade literária, oscila entre a tentação do snobismo, a prática do dândi e a frequentação de ambientes ambíguos e sórdidos. Do mesmo modo, a sua escrita oscilará entre a recorrente convocação intertextual de versos de Baudelaire e de Rimbaud (poetas que sintomaticamente, na segunda metade de oitocentos, em França, inauguraram definitivas vias da modernidade poética), as pertinentes e eruditas observações sobre autores seus contemporâneos (Schwob, Rollinat, Huysmans) e trechos ostensivamente “obscenos”, com largos passos em *argot*.

Lorrain apresenta-se, deste modo, como um ser eminentemente contraditório, profundamente marcado por uma notória ambiguidade sexual que se manifesta não só na sua vida³²⁶ como também na sua produção literária. A ambiguidade em Lorrain é, em nosso entender, sintoma da sua própria sensibilidade decadente.

Contrariamente a Mario Praz que, após ter dedicado algumas páginas ao nosso autor³²⁷, formula um juízo de valor menos positivo sobre a sua personalidade e obra, Carassus escreve:

Ecrivain maniéré et puissant, trop pressé pour ne point se plagier lui-même et plagier les autres, il réussit à se créer une légende dont il fut sans doute l’esclave. D’une verve mordante il stigmatise les snobs, mais son oeuvre et sa vie contribuent à façonner le snobisme.³²⁸

De facto, na obra de Jean Lorrain manifestam-se, de um modo claro, algumas das tendências da estética decadente³²⁹: o binómio amor-morte, o fascínio pelo maravilhoso, o gosto do macabro, da putrefacção. Mas também a predilecção pelos ambientes e atmosferas rarefeitos e preciosos onde, contudo, se presente algo de

³²⁶ Para além das biografias já citadas, consulte-se o também já citado estudo de Phillip Winn, *Sexualités Décadentes chez Jean Lorrain: le héros fin de sexe*, *Op. Cit.*

³²⁷ Mario Praz, *Op. Cit.*, Sobre Jean Lorrain vejamos-se, sobretudo, as pp. 321-24, 333-41 e *passim*.

³²⁸ Carassus, *Op. Cit.*, p. 434.

³²⁹ Veja-se o verbete da autoria de José António Costa Ideias, “Decadentismo”, in *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, CETAPS, < [http://www.edtl.com.pt] [Julho 2010].

profundamente inquietante e sórdido. Repare-se que, sintomaticamente, Carassus intitula, na sua obra, o capítulo dedicado a Jean Lorrain “Lorrain ou le démon de la perversion”. É, de facto, uma “atmosfera perversa” que se respira, não apenas nessas espécies de súmulas da literatura decadente que são os romances *Monsieur de Phocas* e *Monsieur de Bougrelon* e nas fábulas em que se movem princesas cruéis e cínicas, mas também nos relatos propriamente fantásticos. Afirma ainda Carassus:

Lorrain se partage entre l’horreur et la curiosité de la chair; sa curiosité s’unit à un goût de violence barbare; les rêves moyennâgeux coexistent chez lui avec les obsessions écoeurantes, une certaine candeur naïve avec la perversité.³³⁰

A algumas dezenas de anos destas afirmações do estudioso, Jean Lorrain é hoje o escritor decadente em cuja obra a crítica recente “revisita” os traços mais característicos do fantástico decadente.

Como já referimos, os autores do fantástico deste período colocam-se numa relação dialógica (se bem que antagónica) com a Ciência: «*La science moderne a tué le Fantastique et avec le Fantastique la Poésie, Monsieur, qui est aussi la Fantaisie: la dernière Fée est bel et bien enterrée et séchée comme un brin d’herbe rare, entre deux feuillets de M. de Balzac.*»³³¹. A personagem que assim exprime os seus juízos de valor sobre as relações entre o fantástico e a ciência no conto de Jean Lorrain – o interlocutor do “*électricien*” Folster – acaba por se confessar “de la vieille école”, como “de la vieille race” era o interlocutor do conto de Maupassant “La Peur”. Trata-se, em ambos os casos, de uma personagem que constitui uma espécie de *laudator temporis acti*, ainda ligada ao conceito romântico de fantástico, saudosa do encanto de Hoffmann. Mais interessante e explícita é a resposta do electricista que vive, de facto, a sua época: «*jamais le Fantastique n’a fleuri, sinistre et terrifiant, comme dans la vie moderne! Mais nous marchons en pleine sorcellerie, le Fantastique nous*

³³⁰ Carassus, *Op. Cit.*, p. 435.

³³¹ Jean Lorrain, “Lanterne magique”, in *Histoires de masques*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987., p. 38. Repare-se na crítica ao projecto realista de Balzac.

*entoure...»*³³². É esta personagem dos “tempos modernos” que acaba por revelar ao seu interlocutor (“apaixonado” por “paisagens encantadas” e “artificiais”) o fantástico “sinistro e aterrador” da vida quotidiana. Noutro dos seus contos (“L’Une d’elles”), Lorrain põe na boca da protagonista as seguintes palavras: «*Raconte-moi une histoire, mais bien ignoble, qui donne la chair de poule et en même temps mal au coeur, une histoire comme en invente Marcel Schwob*». É significativo que Lorrain atribua às narrativas de Schwob os mesmos elementos e componentes do fantástico que reconhece nos seus próprios contos. O medo (*la chair de poule*) e o mal-estar, a inquietação (*mal au coeur*). Os escritores de finais de oitocentos partilham, deste modo, uma mesma poética do fantástico e, se bem que de modo diferente, todos eles tendem a exprimir as mais profundas inquietações anímicas da época.

Se em Maupassant o fantástico nasce sobretudo do medo, do desconhecido e inexplicável, do *frisson de l’inconnu voilé*³³³, em Jean Lorrain (como em Schwob³³⁴) o fantástico nasce do terror. São estes os “dados novos” em que se funda o “novo fantástico”.

Os autores da narrativa fantástica decadente irão aderir programaticamente a esta “poética do terror”, de um terror fortemente interiorizado, persuadidos, deste modo, de que as suas criações literárias se encontram em sintonia com a época. Trata-se, como já referimos, de um terror “interiorizado”, não de um simples *frisson*, mas de algo que implacavelmente irá consumir o sujeito em crise, paralisando-o, revelando-lhe o inquietante vácuo da sua existência, fazendo-o tomar dolorosa consciência do desgosto de si mesmo e do mundo que o rodeia, levando-o, em última instância, à experiência da loucura. Estas características do fantástico decadente encontram-se de acordo com a sensibilidade da época finissecular. O fantástico

³³² *Ibidem*, p. 40.

³³³ Guy de Maupassant, “La Peur”, in *Le Horla*, *Op. Cit.*, p. 207.

³³⁴ É significativo que Schwob tenha privilegiado o terror e a piedade enquanto motivos fundamentais da narrativa moderna. A este propósito veja-se o prefácio do autor a *Coeur double. Mimes*, Paris, UGE, 1979, pp. 7-30.

decadente revela-nos que o homem que descobriu a sua individualidade se encontra agora irremediavelmente só. Os temas do sonho, a exploração dos universos oníricos, da noite, na esteira dos românticos, tornam-se temas privilegiados dos decadentes, que os tratam com tonalidades de angústia. De um modo geral, os escritores decadentes expressam uma mesma visão disfórica da realidade, uma comum inquietação. O fantástico decadente revela-se, assim, como o território privilegiado para dar forma ao exercício de um olhar diferente sobre a realidade, sobre o eu, sobre o outro. Deste modo, o fantástico decadente será, talvez, o campo no qual se reflecte com maior clareza a sociedade de finais de oitocentos, os seus mitos e as suas angústias, expressão da crise do indivíduo e dos seus valores, da crise do intelectual face a uma sociedade que lhe é “estranha”. Bozzetto afirma, a este propósito:

le fantastique est pour cette époque un moyen privilégié d’aventure en accord avec une écriture. Il permet (...) l’inscription figurale de l’impossible à concevoir. Seul il rend visible la réalité sentie comme hétérogène – au moment où la crise dans le monde extérieur et dans le monde intérieur coïncident. En lui et par lui s’expriment l’incertitude du regard et de la pensée.³³⁵

Jean Lorrain é um escritor que (como, aliás, Fialho de Almeida) se demarca claramente dos cânones da ficção realista-naturalista, sem contudo pôr radicalmente em causa os pressupostos básicos da visão naturalista (a degenerescência física e psicológica em relação de homologia com a decrepitude moral e social), largamente dominante na época. No entanto, os seus contos e narrativas breves, nomeadamente os seus relatos fantásticos, como teremos ocasião de demonstrar, tendem a “desestabilizar” os padrões convencionais deste tipo de realização narrativa. Deste modo, Jean Lorrain é, de facto, um dos escritores mais significativos, na França finissecular, do “novo fantástico”³³⁶, comentador satírico e irónico da “modernidade”, o escritor que, quiçá, melhor soube descrever a ambígua e polimorfa capital francesa, metrópole da decadência, dando a ler nos seus textos os “fantasmas” (individuais e colectivos) de uma época de crise.

³³⁵ R. Bozzetto, “Le Fantastique fin de siècle hanté par la réalité”, *Op. Cit.* p. 20.

³³⁶ Cf. J.-B. Baronian, *Un nouveau fantastique*, *Op. Cit.*

Como referimos, nos últimos anos, sobretudo em França, os estudos sobre Lorrain têm-se multiplicado e a sua fragmentária obra tem sido objecto de constantes reedições³³⁷. Esta “recuperação” da obra de Jean Lorrain contribuiu, em larga medida, para que a crítica passasse a considerar os textos do esteta finissecular como uma das mais veementes expressões de modernidade literária, pela sua capacidade de evocar os temas do imaginário decadente num quadro realista. Gérard Peylet, por exemplo, afirma a este propósito: «*Jean Lorrain sort le conte fin de siècle de la gratuité en atteignant une modernité qui sauve cette littérature de l’impasse dans laquelle l’esthétisme menaçait de l’enfermer.*»³³⁸.

De Sonyeuse (1891) a *Buveurs d’Âmes* (1893), de *Sensations et Souvenirs* (1895) a *Un Démoniaque* (1895) e a *Histoires de Masques* (1900) que encerra o ciclo de relatos fantásticos e alucinatórios deste autor, encontram-se alguns dos motivos e temas fundamentais que constituem a base sobre a qual se desenvolverão as obsessões de Lorrain. O relato fantástico decadente em algumas obras de Jean Lorrain - paradigma do esteta finissecular –, assume-se como experiência imaginária dos limites da razão, manifestação clara do vector irracional que “trabalha” o Fim-de-Século europeu, acentuando a importância da máscara, dos “jogos de artifício”, da angustiada exploração dos abismos do “eu”.

Jean Lorrain move-se quase sempre num mundo dominado por um insuperável terror, num universo marcado por uma atmosfera de «*humidité fade d’un éternel ciel gris*», onde a chuva e o nevoeiro dão frequentemente origem a um desconcertante sentimento de degenerescência, de putrefacção e de desgosto.

³³⁷ Cf., em particular, a colecção “Bibliothèque Décadente”, dirigida por Jean de Palacio, nas edições Séguiet.

³³⁸ G. Peylet, *La Littérature fin de siècle...*, *Op. Cit.*, p 105. Vejam-se igualmente as já citadas biografias de Jean Lorrain, fundamentais para o estudo de um autor em que a relação arte-vida é, de facto, indissociável.

A cidade, os grandes espaços urbanos – incessante “cenário” de grande parte das suas narrativas breves – mais do que ambígua é cruel. E a noite é o momento, por excelência, da eclosão das visões, das alucinações, numa obscuridade povoada por seres inquietantes, misteriosos e indefiníveis:

La terreur, c'est surtout de l'imprévu, et si la nerveusité des peureux s'exaspère dans l'obscurité, c'est que cette nuit aveugle est peuplée pour eux de fantômes, auxquels ils ne peuvent donner de formes (...) l'ombre silencieuse et hostile recèle tout l'infini dans le mystère et toute l'épouvante dans l'inconnu ...³³⁹

A obscuridade, com efeito, é povoada com formas indistintas, «*grimaces flottantes, arbres qui veulent saisir*» e num crescendo de «*agrandissements subits d'objets inanimés, qui s'animent dans l'ombre et que l'ombre déforme et dont l'ombre menace*», cria-se no leitor – através da repetição do vocábulo “sombra”, ambígua de *per se* - uma sensação de medo. Quem, na infância, experimentou estas sensações, prossegue Lorrain, sempre transportará consigo «*la notion de l'invisible et le sens du mystère flairé et pressenti*»³⁴⁰. O mistério, o desconhecido, concretizam-se, no mundo fantástico-alucinatorio de Jean Lorrain, na imagem da máscara, elemento profundamente radicado no imaginário decadente e largamente utilizado por outros escritores deste período.

³³⁹ Jean Lorrain, “Trio de masques”, in *Histoires de Masques, Op. Cit.*, p. 62.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 63.

9. Jean Lorrain e a profundidade da máscara

Le monde est tout entier dans mes yeux bleus ou verts. Je ne suis qu'un miroir, et l'on me veut pervers

Jean Lorrain

Com base nos pressupostos anteriormente referidos, a nossa leitura da narrativa breve de Lorrain empreenderá uma indagação das características do fantástico e dos seus principais elementos neste autor, tentando dar conta da sua articulação com o contexto literário e social da época.

Num primeiro momento do nosso trabalho estudaremos o fantástico e a máscara – um dos elementos privilegiados na narrativa de Jean Lorrain na criação de efeitos de fantástico – e a “dimensão cruel” das suas narrativas. Um segundo momento será consagrado, por um lado, à importância dos lugares em alguns contos e, por outro lado, à questão do espaço na sua relação com a sensibilidade decadente, melancólica e nostálgica. Num terceiro momento reflectir-se-á sobre a possibilidade da leitura de certas narrativas de Lorrain como poemas em prosa. Como já anteriormente referimos, consideraremos o conto fantástico enquanto lugar privilegiado da recusa dos cânones da ficção realista-naturalista.

A nossa leitura das narrativas breves de Jean Lorrain tentará demonstrar que é precisamente no cultivo destas formas (mais do que no género dramático, no romance ou na crónica) que o escritor se revela como uma das figuras tutelares do Decadentismo francês, assumindo os seus contos e novelas claras formas de dissídio face às convenções dos modelos das estéticas realista e naturalista.

A sua escrita anuncia já as pesquisas surrealistas, pelo gosto da exploração dos universos oníricos, pela premência do inconsciente, nomeadamente nas suas relações com a pintura, arte suprema para Lorrain³⁴¹. Talvez seja por isto, mais do

³⁴¹ Vejam-se, por exemplo, os estudos de René Jullian, *Le Mouvement des arts du Romantisme au Symbolisme. Arts visuels, musique, littérature*, Paris, Albin Michel, 1979, de Debora L. Silverman,

que pelo seu desejo de “pintar” os *bas-fonds* da sociedade finissecular, que Lorrain pode ser considerado um verdadeiro “moderno”.

Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style, Berkeley, University of California Press, 1989, o volume de Peter Collier e Robert Lethbridge (eds.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven and London, Yale University Press, 1994. No que diz respeito às relações entre o imaginário de “fim-de-século” e o imaginário surrealista, consulte-se o importante estudo de Pascaline Mourier-Casile, *De la Chimère à la Merveille*, Lausanne, Editions L'Âge d'Homme, 1986.

9.1 A máscara

A imagem da máscara insinua-se, aliás, de um modo particularmente obsessivo na literatura das épocas mais perturbadas, de transição, marcadas por uma crise de valores³⁴² e será particularmente emblemática no universo insólito dos estetas nevróticos de finais de oitocentos.

Enquanto os escritores realistas e naturalistas tendem a cingir o seu universo ao real, ao natural, ao “facto positivo” como já referimos, os autores de Fim-de-Século tenderão, pelo contrário, a recusar em bloco o real, a natureza, o humano e, deste modo, tenderão a privilegiar o “teatro da imaginação”. No interior deste universo que se afasta da realidade, a máscara fascina pela sua ambiguidade, prestando-se a todos os jogos, suscitando sentimentos inquietantes. É ela que se encontra no centro das obras de Lorrain, orquestrando uma original “*mise en oeuvre*” dos diversos títulos publicados.

Face a esta “imagem-chave” da máscara, Jean Lorrain experimenta um misto de horror e de atracção, de fascínio e de angústia. Ora a domina num duplo prazer estético e psicológico ora sofre com a sua insinuante presença, incapaz de reprimir os fantasmas ou os pesadelos que a máscara provoca no seio da sua nevrose. Frequentemente as duas atitudes confundem-se dando então origem a um tratamento ainda mais ambíguo dessa imagem que pode, assim, exprimir simultaneamente o medo e o terror e representar uma espécie de protecção contra esses mesmos sentimentos.

A imagem da máscara surge ainda mais complexa e rica, neste universo insólito, quando o escritor a trata (sempre ambigualmente) numa perspectiva lúcida e dolorosa de “irrisão”. Em todos os casos, esta imagem obsessiva que dá às obras de

³⁴² A imagem da máscara teve um lugar de destaque, por exemplo, nas fantasmagorias barrocas. A este propósito, veja-se Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

Jean Lorrain a sua mais íntima tonalidade³⁴³ é muito mais do que uma forma literária, do que uma “*écriture*”, correspondendo a uma experiência vivida.

O deslumbramento de Jean Lorrain com a imagem da máscara parece-nos, portanto, incontestável. Antes de o angustiar, ela seduz o autor, fascinando-o pela sua ambiguidade, como referimos, que não é apenas estética mas também psicológica. Esta ambiguidade tem, de facto, o poder de excitar as sensações e os sentimentos do homem e do esteta:

Le masque, c'est la face trouble et troublante de l'inconnu, c'est le sourire du mensonge, c'est l'âme même de la perversité qui sait corrompre en terrifiant ; c'est la luxure pimentée de la peur, l'angoissant et délicieux aléa de ce défi jeté à la curiosité des sens : « Est-elle laide ? est-il beau ? est-il jeune ? est-elle vieille ? » C'est la galanterie assaisonnée de macabre et révélée, qui sait ? d'une pointe d'ignoble et d'un goût de sang ; car où finira l'aventure ? dans un garni ou dans l'hôtel d'une grande demi-mondaine, à la Préfecture peut-être, car les voleurs se cachent aussi pour commettre leurs coups, et, avec leurs sollicitants et terribles faux visages, les masques sont aussi bien de coupe-gorge que de cimetière : il y a en eux du tire-laine, de la fille de joie et du revenant.³⁴⁴

A máscara é a imagem privilegiada do ambíguo e do equívoco. No seu prefácio a *Masques et Fantômes*, F. Lacassin define o universo do escritor nestes termos:

Monde imaginaire né à l'heure où s'endort le monde réel (...) Autant qu'un décor qui privilégie l'ombre et le bizarre aux dépens du rassurant et du banal, c'est l'ambiguïté obsédante du masque qui contribue à faire de Paris nocturne le cauchemar de la ville diurne. Ambiguïté de la finalité, grossier cartonage ou chef d'œuvre de cire, ses traits composent le visage du mensonge fait avec la déformation du vrai (...) le mystère de l'anonymat suggère (...) l'indicible.³⁴⁵

Jean Lorrain, subjugado pela ambiguidade da máscara, aprecia os bailes de máscaras, esses teatrais ritos da dissimulação:

Je suis maintenant les bals masqués, j'ai la fascination du masque. L'énigme du visage que je ne vois pas m'attire, c'est le vertige au bord du gouffre; et dans la cohue des bals de l'Opéra, comme dans le promenoir bruyant et triste des music-hall, les yeux entrevus par les trous du loup ou sous la dentelle des mantilles ont pour moi un charme, une volupté de

³⁴³ A imagem da máscara comanda também a própria estrutura da narrativa como tentaremos demonstrar mais adiante.

³⁴⁴ Jean Lorrain, *Histoires de Masques*, Préface de Gustave Coquiote, Edition établie et annotée par Sulpice Daviaux, Editions Ombres, 2006.

³⁴⁵ F. Lacassin, prefácio a *Masques et Fantômes*, coll. 10/18, Paris, 1974, p. 12.

mystère qui me surexcite et me grise d'une fièvre d'inconnu. Cela, tient de l'aléa du jeu et de la furie de la chasse; il me semble toujours que sous ces masques luisent et me regardent les liquides yeux verts du pastel que j'aime, le regard lointain de l'Antinous.³⁴⁶

A voluptuosidade do mistério que excita a imaginação («*j'ai la fascination du masque. L'énigme du visage que je ne vois pas m'attire, c'est le vertige au bout du gouffre*»), onde todas as hipóteses são possíveis, estimula o gosto do esteta decadente por uma escrita que persegue fórmulas coloridas e inusitados efeitos de surpresa. O prazer do leitor deve, assim, corresponder ao prazer do narrador nesta espera misteriosa do momento – o mais tarde possível – em que a máscara revelará o seu segredo. O mistério que ela esconde não estimula apenas a imaginação do romancista, não agudiza apenas o seu sentido das formas insólitas, atinge igualmente a sua vida psíquica, desperta sensações e estranhos desejos sempre renovados. Com efeito, a máscara oferece todas as ilusões:

Il n'est pas d'âge sous le masque, le masque est le père de toutes les illusions, il illusionne celle qui le porte, il illusionne celui qui la rencontre et puis, toutes les convoitises, tous les sentiments inavoués, tous les désirs d'aventure s'évadent en pleine liberté sous le masque.³⁴⁷

A máscara é o que «*encourage toutes les tentatives en autorisant toutes les hypothèses*»³⁴⁸. A sua ambiguidade, deste modo, não é apenas física mas também moral. No universo de Jean Lorrain, todos os jogos são permitidos. Onde se encontra então a verdadeira máscara? Em “La Lanterne magique”, por exemplo, o narrador descreve-nos os rostos femininos que encontra como se de máscaras se tratassem:

Regardez-moi ces pâleurs de craie, ces yeux noircis de Khôl, et comme une plaie vive ouverte en pleine chair dans ces faces de trépassés, la tache écarlate des lèvres archipeintes (...) Détaillez-moi ces yeux à prune de cristal et ce teint luisant de porcelaine! Les cheveux sont en soie et les dents en vraie nacre, comme celles des poupées.³⁴⁹

³⁴⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Edition de La Table Ronde, 1992, p. 51.

³⁴⁷ Jean Lorrain, *Masques et Fantômes*, *Op. Cit.*, p. 68.

³⁴⁸ *Ibidem*, p.90.

³⁴⁹ Jean Lorrain, *Histoires de Masques*, Paris, Ollendorff, 1900, pp. 54-55.

E para tornar mais misterioso e inquietante este encontro, o narrador pergunta: «*Heurter ses lèvres au froid de ces lèvres de cire, cette idée-là ne vous fait pas frémir?*»³⁵⁰.

Em outro texto o narrador afirma que «*les visages des femmes émaillés et fardés arrivent à ressembler à des masques*»³⁵¹. Outras vezes é a máscara que é confundida com o próprio rosto. Em “Les Trous du masque”, um dos primeiros contos de Jean Lorrain, incluído no ciclo de *Contes d’un Buveur d’éther* e publicado em *Sensations et souvenirs* (1895), o narrador tem um pesadelo. Num lugar para onde se dirigiu:

un garde municipal montait la garde. C’était au moins une garantie, mais en passant, ayant heurté sa main, je m’aperçus qu’elle était de cire, de cire comme sa figure rose hérissée de moustaches postiches, et j’eus l’horrible conviction que le seul être dont la présence m’eût rassuré dans ce lieu de mystère, était un simple mannequin.³⁵²

O narrador encontra nesta fantasmagoria algo muito mais aterrador do que a própria máscara, um ser frio, insensível e sem alma: o autómato, o habitante, por excelência, deste mundo duplo que é o mundo da ambiguidade.

A imagem do autómato, como, aliás, a imagem da máscara, é obsessiva em Jean Lorrain. No já referido romance *Monsieur de Phocas*, o herói experimenta um inquietante mal-estar pois tem a impressão de que não escuta cantar uma mulher viva, mas um autómato «*aux pièces disparates et montées de bric et de broc, peut-être pis encore une morte hâtivement reconstituée avec des déchets d’hôpital, quelque macabre fantaisie d’interne imaginée sur les bancs de l’amphithéâtre.*»³⁵³.

Como facilmente se pode constatar pelos exemplos citados, Jean Lorrain passa do fascínio pela máscara e pelo autómato (o artifício e o artificial) ao horror que eles provocam. Quando o mal-estar e a angústia são mais fortes que a

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 56.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 93.

³⁵² *Ibidem*, p. 113.

³⁵³ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *Op. Cit.*, p. 62.

voluptuosidade do mistério e se impõem definitivamente, Jean Lorrain parece já não dominar a imagem da máscara. Ela impõe-se então ao esteta decadente como (a sua) nevrose, ambas cultivadas ao modo decadente, num clima de perversidade, de angústia e de sofrimento. A máscara encontra-se, deste modo, no centro da obra do escritor de finais de oitocentos, porque se encontra igualmente no centro da sua vida, porque é expressão privilegiada da sua nevrose decadente, entre o fascínio e a obsessão. Se a máscara lhe provoca sensações raras e insólitas, um incessante perigo espreita: a voluptuosidade do mistério pode transformar-se em angústia existencial, em profundo sofrimento psicológico, sempre que o esteta parece não conseguir dominá-la. E nesse momento a obsessão da máscara reflecte a nevrose do artista. Deste modo, a imagem da máscara, perseguida com volúpia, torna-se numa obsessão dolorosa, num pesadelo que o esteta não pode controlar, projectando, assim, a sua nevrose. Jean Lorrain viveu esta ambivalência da máscara que frequentemente se transforma numa espécie de tortura:

Des masques! J'en vois partout. La chose affreuse de l'autre nuit, la ville déserte avec tous ces cadavres masqués au seuil des portes, ce cauchemar de morphine et d'éther s'est installé en moi (...) c'est une chose vraiment par trop effroyable que de se sentir seul à la merci de toutes ces formes d'énigmes et de mensonges (...) tout cela a crée autour de moi une atmosphère de transe et d'agonie.³⁵⁴

Se Jean Lorrain, nas narrativas breves, parece atribuir uma dimensão fortemente estética ao sentimento de medo, distanciando-se mais marcadamente dos acontecimentos que o narrador relata, em romances como *Monsieur de Phocas*, por exemplo, o escritor identifica-se frequentemente com o herói, ele mesmo prisioneiro da máscara, e o terror instala-se definitivamente.

Em Lorrain, contudo, uma outra metamorfose da máscara, mais terrível do que a sua proliferação obsessiva, traduz, de um modo claro, a vitória da nevrose: trata-se da revelação do vazio, do horrífico emblema do vácuo que sob ela se oculta.

No referido texto “Les Trous du masque”, Jean Lorrain relata um pesadelo

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 53.

horrível. O acontecimento, de tipo alucinatório, desenvolve-se, como é frequente nos relatos do escritor, num cenário de alegria um pouco melancólica e de inquietante ambiente carnavalesco (o Carnaval é um momento transgressor privilegiado para o tratamento da temática da máscara em Jean Lorrain, como veremos mais adiante). As personagens deste conto são o narrador (a narração é na primeira pessoa) que admite ser viciado no consumo de éter, e de Jakels, um amigo que, aliás, surge em toda a série dos *Contes d'un Buveur d'éther*. O protagonista, envolto num traje carnavalesco, com uma máscara no rosto, espera de Jakels que o conduzirá a um baile de máscaras. O narrador dá conta de alguns sinais inquietantes: a longa espera é finalmente recompensada pela chegada de de Jakels, também ele mascarado o que o transforma numa figura inquietantemente estranha, num ser desconhecido. A dúvida instala-se então no espírito do protagonista e é reforçada durante o longo trajecto do fiacre que conduz as duas personagens ao local do baile:

Où roulions-nous (...) où allions-nous (...). Au bord de cette Seine taciturne et pâle, sous l'enjambement de ponts de plus en plus rares, le long de ces quais plantés de grands arbres maigres aux branchages écartés sur des ciels livides comme des doigts de morts, une peur irraisonnée me prenait, une peur aggravée par le silence inexplicable de de Jakels...³⁵⁵

Com efeito, um estranho silêncio domina a cena, não se ouvindo nem os cascos dos cavalos batendo no chão, nem o rolar das rodas do fiacre sobre o terreno, enquanto de Jakels, sem motivo aparente, aperta violentamente a mão do protagonista. No esqualido salão de baile o narrador encontra o mesmo estranho e inquietante silêncio. Em seu redor o protagonista vê apenas máscaras silenciosas. O tempo parece dilatar-se. E o silêncio torna-se não apenas inquietante mas verdadeiramente ameaçador. O próprio salão de baile (*une église abandonnée et désaffectée*), o sentimento de solidão que experimenta o protagonista no meio da multidão desconhecida, tudo contribui para criar no narrador uma impressão intensa de angústia e de terror. As máscaras alinham-se ao longo das paredes da sala:

³⁵⁵ Jean Lorrain, “Les Trous du masque”, in *Sensations et souvenirs*, *op. cit.*, incluído em *Histoires de masques*, *Op. Cit.*, pp. 71-72.

Ils se tenaient là. Muets, sans un geste, comme reculés dans le mystère sous de longues cagoules de drap d'argent (...) mais tous ces masques étaient semblables, gainés dans la même robe verte, d'un vert blême, comme soufré d'or, à de grandes manches noires, et tous encapuchonnés de vert sombre avec, dans le vide du capuchon, les deux trous d'yeux de leur cagoule d'argent (...) et leurs mains gantées de noir érigeaient une longue tige de lis noirs à feuillages pâles (...).³⁵⁶

Visão espectral que faz aumentar a sensação de mal-estar e o terror do protagonista e que o instala definitivamente no espaço do fantástico: «*Je sentais ma raison sombrer dans l'épouvante; le surnaturel m'enveloppait!*»³⁵⁷.

É neste momento que se manifestará, de um modo sempre mais intenso, o desejo de conhecimento, a vontade de saber e o protagonista acaba por arrancar o capucho a uma das figuras: «*Horreur! Il n'y avait rien. Mes yeux hagards ne rencontraient que le creux du capuchon: la robe, le camail étaient vides. Cet être qui vivait n'était qu'ombre et néant.*»³⁵⁸.

Todas as máscaras escondem o vácuo, como verifica, horrorizado, o narrador, o nada (*le néant*). O sujeito vive agora uma angustiante dúvida: «*Si moi aussi j'étais semblable à eux, si moi aussi j'avais cessé d'exister et si sous mon masque il n'y avait rien, rien que du néant!*»³⁵⁹.

O confronto com o espelho acabará por revelar um ser “outro”, um ser de sonho no qual o protagonista não se reconhece. Contudo, um gesto da mão revela-lhe que o ser reflectido no espelho é mesmo ele e uma vez retirada a máscara, o que se revela é, de facto, o nada:

et ce masque était moi car je reconnus mon geste dans la main qui soulevait la cagoule, et béat effroi, je poussai un grand cri, car il n'y avait rien sous le masque de toile argentée.³⁶⁰

O que a imagem da máscara reenvia ao narrador é o seu próprio vazio, a vertigem do vácuo que figura um vazio existencial e não apenas puramente estético. O brusco

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 74.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ Jean Lorrain, “Les Trous du masque”, *Op. Cit.*, p. 75.

³⁶⁰ *Ibidem*.

desenlace do conto faz supor que apenas se teria tratado de uma alucinação provocada pelo consumo de éter, mas, na realidade, o leitor permanece perplexo e a possível explicação racional do estranho acontecimento não anula totalmente o efeito de fantástico que o conto, desde os momentos inaugurais, tinha vindo a construir.

Este texto, um dos primeiros contos de Jean Lorrain, como anteriormente referimos, introduz-nos no singular universo fantástico do escritor, um mundo de inquietante e opressor silêncio onde alguns não menos inquietantes sinais são presságio de acontecimentos impensáveis. As máscaras que se afastam, levadas pelo vento, tornam-se semelhantes a espantalhos, as árvores que se recortam contra um céu lívido têm ramos semelhantes a dedos de cadáveres, contribuindo todas estas imagens para a criação de uma atmosfera inquietante que se centra na ambiguidade da máscara³⁶¹ que opera no mundo fantástico de Lorrain. A máscara é, de facto, no universo fantástico do escritor, instrumento do mistério, do medo, veículo da corrupção e da morte. É ela que faz vacilar a identidade do sujeito, que o “vampiriza”, o transforma, despertando nele desconhecidos instintos obscuros. Este processo é particularmente visível no já citado conto “Un Crime inconnu”, em que o narrador afirma já não reconhecer o seu amigo, *«le visage reculé derrière un masque métallique, sous ce capuchon de velours sombre.»*³⁶².

Uma vez colocada a máscara, instrumento de dissimulação, o sujeito perde a sua realidade humana e passa a ser apenas uma *«forme verte, spectrale et lente»*³⁶³, uma forma inquietante que provoca uma quase insuportável angústia. O silêncio, o terror, o desconhecido – materializado sob a forma da máscara – são uma constante no mundo fantástico de Jean Lorrain que frequentemente faz coincidir o próprio efeito de fantástico com o binómio mistério-angústia. O seu universo é, deste modo,

³⁶¹ A máscara, aliás, tornou-se para a crítica, numa espécie de emblema de Jean Lorrain, de tal modo ela está obsessivamente presente na vida e na obra do escritor decadente. A este propósito, vejamos H. Juin, “Jean Lorrain, l’homme aux masques”, in *Ecrivains de l’avant-siècle, op. cit.*, pp. 163-178 e M. Desbruères, “Lorrain et ses masques”, in *Magazine Littéraire*, 277, 1990, p. 28.

³⁶² Jean Lorrain, “Un Crime inconnu”, in *Sensations et souvenirs, Op. Cit.*, p. 49.

³⁶³ *Ibidem*.

um universo de silêncio angustiante em que a máscara rompe a superfície das coisas e possibilita a passagem da visão de uma realidade objectiva para uma desconcertante verdade subjectiva, a de um sujeito em crise. E nem sempre Lorrain conclui os seus relatos com uma plausível explicação racional, os estados alucinatórios provocados pelo consumo de éter, como acontece em “Les Trous du masque”. Frequentemente o leitor permanece na dúvida, perplexo. É o que acontece em todo o ciclo de *Contes d'un Buveur d'ether* onde aos “equivocos” provocados pelo uso do éter se acrescentam frequentes sugestões derivadas do ocultismo finissecular. Em “Le Mauvais sang” – significativamente dedicado a Huysmans que, em 1891, tinha publicado *Là-bas* – o protagonista, Serge Allitof (um russo, o que reforça a influência epocal da “vaga eslava”) é um apaixonado pela necromancia.

“Réclamation posthume” pertence ao fantástico tradicional. Trata-se, todavia, de um tema largamente trabalhado sobre o qual Maupassant, por exemplo, escreveu um conto, “La Main” (1883), reelaboração do precedente “La Main de l'écorché” (1875). Jean Lorrain faz deste um típico conto decadente, acentuando-lhe o macabro: O objecto “reclamado” é uma cabeça, cópia da cabeça da Madonna desconhecida de Donatello exposta no museu do Louvre. O conto, dedicado a Wilde, parece evocar a visão da cabeça de São João Baptista em Salomé e a obsessão finissecular pela decapitação. O céptico protagonista é apresentado nestes termos:

un fou, un déséquilibré à l'imagination ardente, au bon sens depuis longtemps sombré dans les pratiques de l'occultisme, un de ces innombrables obsédés d'au-delà qui flottent abîmés dans la lecture d'Eliphaz Lévi, entre le mysticisme terrorisé d'Huysmans et les fumistéries du salon des Rose-Croix.³⁶⁴

Tanto o descrente amigo de Allitof como o protagonista de “Réclamation posthume” serão obrigados a reconhecer a presença de seres desconhecidos, de formas espectrais: «*Il y a certainement une filière inexploré dans l'inconnu, dans le frisson du monde de l'au-delà.*»³⁶⁵. Significativamente o conto inicia-se com a evocação do

³⁶⁴ Jean Lorrain, “Réclamation posthume”, in *Sensations et souvenirs*, Op. Cit., p.18.

³⁶⁵ Jean Lorrain, “Au-delà”, in *Buveurs d'Ames*, Paris, Charpentier, 1893, p. 199.

primeiro verso de “La Vie antérieure” de Baudelaire: «*J’ai longtemps habité sous de vastes portiques...*».

Com efeito, a presença de um “além”, de um “outro mundo”, obscuro e maléfico, é recorrente numa série de textos incluídos em *Contes d’un Buveur d’éther*. De “Le Mauvais gîte” a “Une Nuit trouble” e a “Réclamation posthume”, o “além” surge incessantemente, fazendo vacilar as certezas racionais dos sujeitos que, deste modo, experimentam a dúvida, a incerteza, a hesitação e mergulham na angústia mais profunda. Nestes relatos Jean Lorrain alude frequentemente ao universo fantástico de Poe, em recorrentes alusões intertextuais, num jogo paródico de citações que claramente dá conta do carácter literariamente trabalhado destas narrativas: «...ça nous impressionnait un peu comme dans un conte, un conte d’Edgar Poe...»³⁶⁶.

Deste modo o narrador aproxima as sensações experimentadas às inquietantes impressões associadas ao fantasma, à aparição de entidades espectrais. Trata-se, de facto, de fantasmas que surgem - não no sonho - mas no estado de vigília e que deixam traços duradouros e precisos: os “espíritos” que habitam «le mauvais gîte» conduzem Allitof à loucura; em “Réclamation posthume” a estátua reclama a sua própria cabeça decepada, deixando o narrador profundamente perturbado; de Jackels, após a sua “noite perturbante” recorda ter visto uma profunda ferida na mão.

Estes estranhos acontecimentos desenrolam-se na escuridão da noite, num “cenário nocturno” que intensifica o sentimento de medo, de terror e de angústia. Podemos, assim, afirmar que *Sensations et souvenirs* é a obra na qual Jean Lorrain talvez mais explicitamente e de um modo mais intenso revela o seu mundo fantástico, enquanto a recolha *Histoires de Masques* (1900) constitui, em larga medida, uma reelaboração de temas recorrentes da obra precedente.

³⁶⁶ Jean Lorrain, “Le Mauvais gîte”, in *Sensations et souvenirs*, *Op. Cit.*, incluído posteriormente em *Histoires de masques*, *op. cit.*, p. 165.

O já citado conto “Lanterne magique”, que se poderia ler como uma reflexão sobre o fantástico, é na realidade a reelaboração dos momentos inaugurais de um conto de 1888, posteriormente publicado no volume *Sonyeuse*, “L’Egrégore”. Como já foi referido, aqui surge pela primeira vez o “electricista” Forbster, o “teórico” da imanência do fantástico. O conto narra a história de uma vampirização. Este relato convoca o universo dos contos cruéis de Barbey d’Aurevilly e, particularmente de “Léa”. O narrador julga, de facto, ver os lábios do russo (*l’égrégore*) manchados com sangue.

A obsessão com o sangue, como veremos, é frequente nas narrativas breves de Jean Lorrain e, em particular, neste primeiro ciclo de contos. Basta pensar em “Un Verre de sang”, texto incluído em *Buveurs d’âmes*, ou nas nódoas de sangue que circundam a cabeça decapitada da estátua em “Réclamation posthume”. De notar a recorrente convocação de escritores – de Hoffmann, neste caso – prova de intencional “literarização” do texto, integrando-o no seio de uma tradição narrativa. Explora-se aqui a possibilidade de uma dupla leitura do real, da realidade “objectiva”: a patológica ou a fantástica:

- Encore un cas pathologique.

- Ou fantastique, comme vous préférez. Le macabre ici nous entoure: nous côtoyons sans nous en douter (vous du moins) une des plus noires histoires d’Hoffmann.³⁶⁷

Note-se a tónica posta no macabro, elemento que parece dar o tom não só a este conto (relato de possessão e vampirização) mas igualmente a “Lanterne magique”. Com efeito, macabro e fantástico encontram-se intimamente ligados no imaginário decadente de Jean Lorrain.

Histoires de Masques representa, em certo sentido, um momento de reflexão que talvez corresponda a uma necessidade de uma mudança na produção literária do escritor que conferiu a esta recolha um carácter intencionalmente compósito. Não é certamente por acaso que inclui neste volume “Un Crime inconnu” e “Les Trous du

³⁶⁷ Jean Lorrain, “L’Egrégore”, in *Sonyeuse*, Paris, Charpentier, 1891.

masque”, relatos que já tinham surgido em *Sensations et Souvenirs* e que, na realidade, pertencem a um passado, ao seu passado de eterómano. O autor retoma aqui, deste modo, alguns motivos já anteriormente utilizados, para os desenvolver sem, no entanto, lhes atribuir a intensidade que têm na recolha anterior. A imagem da máscara tende aqui a perder algo do seu potencial fantástico e metafísico. Só o primeiro conto, o já citado “L’un deux”, na sua longa introdução, se aproxima da intensidade dos relatos precedentes, ao retomar a indagação sobre o significado da máscara, a aproximação máscara-fantasma, a sua fundamental ambiguidade:

Le masque, c’est la face trouble et troublante de l’inconnu, c’est le sourire du mensonge, c’est l’âme même de la perversité, qui sait corrompre en terrifiant; c’est la luxure pimentée par la peur.³⁶⁸

No passo acima transcrito os vocábulos «*inconnu*», «*mensonge*», «*perversité*», «*luxure*» e a referência a um insuperável terror (note-se a insistência com que o narrador sublinha este elemento e os verbos utilizados «*troubler*», «*terrifier*») são, justamente, os predicados que o escritor atribui à máscara. A insistência na alusão à luxúria remete para o universo do erotismo perverso, outra das características do imaginário decadente de Jean Lorrain que surge no interior do tratamento do fantástico.

Um ser misterioso, vestido com um burnous branco de árabe, de capuz verde, o rosto coberto com um tecido de reflexos metálicos, cruza-se várias vezes com o narrador no decurso de uma noite de Sábado de Carnaval. De início o encontro parece fortuito. No entanto, a frequência com que o narrador encontra a máscara no seu caminho acaba por lhe provocar um acentuado sentimento de inquietação e de temor. Jean Lorrain fala de «*charme*» e de «*trouble*», num misto erótico de atracção e de repulsa. O sapo de seda verde³⁶⁹ aplicado no peito, a malha negra que a misteriosa personagem veste e que adere sensualmente ao seu corpo transformado

³⁶⁸ Jean Lorrain, “L’un deux”, in *Histoires de masques*, *Op. Cit.*, p. 19.

³⁶⁹ A este propósito veja-se o artigo de M. Besnard, “Le Masque de la mort verte: Jean Lorrain et l’abject”, in *Romantisme*, 79, 1993, pp. 53-72. Note-se ainda que o disfarce, o “travestimento”, em “L’un deux” é muito semelhante ao das máscaras em “Les Trous du masque”.

(“travestido”), faz eclodir, na visão deformada do narrador, o signo da luxúria: «*la Luxure androgyne, ni mâle ni femelle, la Luxure impuissante, car, suprême détail, le masque tenait à la main une large fleur de nénuphar.*»³⁷⁰.

Será oportuno aqui abrir um parêntesis relativamente à problemática dos ornamentos. O sapo é um elemento frequente no imaginário fantástico de Jean Lorrain, (como se provará ao abordarmos os contos “Le Crapaud” ou “La Princesse au sabat”). Este animal diabólico parece reunir em si, no seu “grotesco” aspecto, um misto de atracção e de repulsa que caracteriza grande parte do imaginário do esteta finissecular. Neste conto, o sapo torna-se num símbolo porque é associado à cor verde que, no imaginário de Lorrain, prenunciará sempre algo de negativo, o inquietante espectro da morte. Relativamente à «*large fleur de nénuphar*» note-se o recurso à temática decorativa da época, particularmente frequente na obra de Jean Lorrain, que povoa o imaginário decadente. Não será aqui de todo improvável uma alusão ao quadro de Gustave Moreau que representa uma das figuras emblemáticas e míticas do feminino finissecular – Salomé (presumivelmente filtrado através da descrição/interpretação de Huysmans no famoso capítulo de *A Rebours*). No quadro de Moreau, Salomé traz na mão uma flor de lótus. Já em “Les Trous du masque” as inquietantes figuras mascaradas seguravam nas suas mãos gladiolos negros³⁷¹.

Rae Beth Gordon, examinando o papel desempenhado pelos elementos decorativos na literatura francesa de oitocentos, prova como, longe de ser um simples “acessório”, o “ornamento” levanta importantes questões que se encontram no próprio seio da experiência estética: os limites e a sua transgressão, ilusão e sedução, prazer e tensão, harmonia e confusão, excesso e marginalidade. Relacionando textos de Nerval, Gautier, Mallarmé, Huysmans e Rachilde com o contexto histórico no qual têm a sua génese e com as técnicas das artes decorativas, Rae B. Gordon põe em

³⁷⁰ Jean Lorrain, “L’un deux”, *Op. Cit.*, pp.21-22.

³⁷¹ Para além da já referida obra de Jean Pierrot (*L’Imaginaire décadent*) veja-se a obra de Rae Beth Gordon, *Ornament, Fantasy and Desire in Nineteenth-Century French Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

relevo o importante papel que desempenharam as figurações decorativas da sintaxe, da modalização e da composição. Trata-se, assim, da leitura do “ornamento” como “gramática”, num exercício de detalhada análise textual que põe em evidência a existência de paralelos espaciais com específicas configurações ornamentais (arabesco, entrelaçado, moldura decorativa, *horror vacui*, *trompe l’oeil*), com “padrões” que, em seguida, são estudados na sua relação com uma “dinâmica do desejo”. O “ornamento” encarado como “lugar do desejo” e considerado à luz das teorias de Charcot, de Clérambault, de Freud, de Winnicott e de Lacan, pode, assim, contribuir para uma consideração de relevantes diferenças entre o Romantismo, o Simbolismo e o Decadentismo. A autora não se limita a relacionar o “ornamento” com representações estéticas do sublime, do grotesco e da histeria, mas põe em relevo igualmente que a função do “ornamento” na literatura antecipou a investigação psiquiátrica e estética no campo das formas decorativas no Fim-de-Século.

Regressando ao conto em análise, será ainda de salientar as semelhanças entre os disfarces – “travestimento” em “L’un deux” é muito semelhante ao das máscaras em “Les Trous du masque”.

Sem revelar a sua identidade, sem revelar sequer o seu sexo, o Ser – é assim que surge aos olhos do narrador – desaparece na noite, «*dans le noir, dans le froid, dans l’inconnu*»³⁷². Este desaparecimento no escuro, nas trevas (no desconhecido), enfatizado pelo narrador num crescendo, prolonga-se na inquietante perturbação do leitor.

O medo e o silêncio acompanham frequentemente a visão do vazio que a máscara sempre esconde mas que acabará por revelar. Como justamente notou M. Besnard em “Le Masque de la mort verte”:

le masque, en sa qualité d’écran, suppose un caché, un inconnu chargé de menaces, un incernable à quoi ne peut se mesurer le sujet. Il trompe, il

³⁷² Jean Lorrain, “L’un deux”, *Op. Cit.*, p. 22.

égare, tout en opposant au regard une fixité de mort, et c'est cette qualité d'objet incertain, de seuil où s'opère le passage de l'intérieur et l'extérieur, de l'animé et de l'inanimé, du visible et de l'invisible, du montrable et de l'immontrable, du vrai et du faux, du masculin et du féminin, de l'être et du non-être, qui se fait de lui une figure de l'abject.³⁷³

De facto, devido, quiçá, a uma menor intensidade, os relatos de *Histoires de masques* apontam para outra possibilidade de leitura da máscara: este elemento pode transformar-se num puro “travestimento” pontual, numa perda temporária de identidade o que permite transgredir os limites impostos pela moral burguesa, os preceitos de uma moral hipócrita, deixando livre curso à expressão de uma animalidade inerente ao ser humano. Em “Récit de l'étudiant”, uma dama pronuncia estas palavras:

Oh errer toute une nuit, libre sous le masque, coudoyer, frôler, avec la certitude de n'être jamais reconnue, toutes les luxures, tous les vices qu'on soupçonne et tous ceux qu'on ne soupçonne pas.³⁷⁴

Esta possibilidade abre o campo a um novo tipo de máscara à qual uma personagem de *Contes d'un Buveur d'éther*, Serge Allitof, em “Le Possédé”, já fazia referência: o rosto humano. Allitof, com efeito, afirma:

c'est que j'ai la terreur non plus de l'invisible, mais de la réalité (...) c'est dans la réalité que je deviens visionnaire. Ce sont les êtres en chair et en os rencontrés dans la rue, c'est le passant, c'est la passante, les anonymes mêmes de la foule coudoyée qui m'apparaissent dans les attitudes de spectres, et c'est la laideur, la banalité même de la vie moderne qui me glacent le sang et me figent de terreur.³⁷⁵

Este passo é particularmente significativo visto que põe em causa toda uma visão convencional da realidade.

Afastando-se de uma visão “alucinada”, muito presente em *Sensations et souvenirs*, que tende a tomar por e a identificar os seres humanos com entidades espectrais e/ou a atribuir-lhes qualidades animais, *Histoires de masques* coloca a

³⁷³ M. Besnard, “Le Masque de la mort verte”, in *Romantisme*, 79, *Op. Cit.*, p. 60.

³⁷⁴ Jean Lorrain, “Récit de l'étudiant”, in *Histoires de masques*, *Op. Cit.*, p. 30.

³⁷⁵ Jean Lorrain, “Le Possédé”, in *Sensations et souvenirs*, *op. cit.*, incluído em *Histoires de masques*, *op. cit.*, pp. 190-91. Relembre-se que o narrador, Allitof, eterómano, é igualmente o protagonista de “Le Mauvais gîte” e de “Réclamation posthume”, textos que, como já referimos, fazem parte do mesmo ciclo de contos. Aqui Allitof diz-se liberto (curado) do hábito de consumo de éter, como aliás, Jean Lorrain quando redige *Histoires de masques* (Cf. as biografias de Jean Lorrain referidas em nota anterior).

hipótese de o rosto humano ser ele mesmo uma máscara que oculta a verdadeira identidade dos seres. Com efeito, Jean Lorrain regista as seguintes palavras em “Janine”, outro texto de *Histoires de masques*:

Il y a cependant pis que le faux visage colorié des costumiers et des coiffeurs, il y a le visage humain lui-même, le vôtre et le mien (...) figés d’hypocrisie, masqués de dissimulation, visages dont l’expression travaillée et voulue peut tout à coup tomber, comme le loup de satin du domino des nuits de carnaval.³⁷⁶

De facto, esta «*déchirure du voile*», esta brusca irrupção de «*l’âme enfin affranchie, aux fenêtres du sourire et du regard, où elle insulte et ricane*»³⁷⁷, pode, na sua crueldade pessimista, provocar o terror, dando vida a um jogo de aparências – o da pretensa realidade objectiva – cruelmente desmentida pela “verdade” da singular realidade subjectiva. Nesta outra dimensão funcional da máscara – que Jean Lorrain prolongará nas suas crónicas (em registo amargamente sarcástico e numa estética e ética da irrisão) – inscrevem-se muitas narrativas breves do escritor, de “Janine” a “L’Homme au bracelet”, de “La Marchande d’oublies” a “L’Homme des berges”, que constituem o núcleo principal de *Histoires de masques*. Nestes textos, no “cenário” de uma cidade ambígua³⁷⁸, o esteta finissecular “trabalha” uma temática que outros autores decadentes também convocam³⁷⁹ e que se encontra em relação com a inquietante “descoberta” dos “mistérios” do inconsciente. Jean Lorrain tende assim a afastar-se dos territórios tradicionalmente privilegiados do fantástico o que leva M. Desbruères a afirmar, justamente, que esta recolha é «*le (...) dernier feu d’artifice d’une veine qui appartient déjà au passé*»³⁸⁰.

³⁷⁶ Jean Lorrain, “Janine”, in *Histoires de masques*, *Op. Cit.*, p. 86.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Consulte-se, a este propósito, o já citado estudo de M.-C. Bancquart, *Images littéraires...*, *Op. Cit.*, pp. 207-14.

³⁷⁹ É o caso, por exemplo, dos já citados Schwob e Rachilde, sobretudo.

³⁸⁰ M. Desbruères, prefácio a Jean Lorrain, *Histoires de masques*, *Op. Cit.*, pp. 9-15.

9.2 A inquietante estranheza em Lorrain

A importância das narrativas que ilustram este novo aspecto “visionário” de Jean Lorrain, mais próximo do “étrange” do que do fantástico, manifesta-se plenamente nas atmosferas de romances como *Monsieur de Bougrelon* e, sobretudo, *Monsieur de Phocas*. Note-se, aliás, que este último romance já seria, de algum modo, prenunciado, por dois contos de *Un Démoniaque*: o conto que inicia e que dá título ao volume que apresenta *in nuce* os motivos dominantes de *Monsieur de Phocas* (1901).

O longo relato *Un Démoniaque* utiliza muitos elementos provenientes da tradição do fantástico romântico mas integra-os (re-elaborando-os) numa “moldura” de elementos e temas caracteristicamente decadentes. Trata-se de uma estranha e misteriosa história de obsessão e possessão, centrada em torno da figura mítica da deusa Astarte de quem o protagonista, M. de Burdhe, será vítima. A narração desenvolve-se lentamente, plena de *topoi* decadentes. O narrador, por exemplo, detém-se na descrição de flores “monstruosas”, na esteira do paradigmático capítulo de *A Rebours*, de Huysmans. Atente-se no seguinte passo do texto:

M. de Burdhe trouvait le moyen de faire fleurir les plus beaux iris du monde, depuis les iris blancs aux pétales de soie molle et de nacre, jusqu’au iris noirs de Suse, pareils à d’énormes chauves-souris de crêpe soudain figés dans l’éclosion d’une fleur.³⁸¹

Ou ainda: «une énorme gerbe d’iris noirs et d’anthuriums se dressait, hostile, hors d’un vase d’argent.»³⁸². Encontramos ainda várias páginas dedicadas à descrição do interior da casa habitada pela excêntrica e misteriosa personagem, de espaços interiores rutilantes de sedas do Oriente. M. de Burdhe, cujo segredo é revelado por

³⁸¹ Jean Lorrain, *Un Démoniaque*, Paris, Dentu, 1895, p. 4.

³⁸² Jean Lorrain, *Un Démoniaque*, *op. cit.*, pp. 15-16.

via de um manuscrito deixado ao narrador, morre vítima de uma estatueta que representa a deusa Astarte, de olhar de esmeralda³⁸³, segundo um tema que Prosper Mérimée já tinha igualmente tratado³⁸⁴. O misterioso M. de Burdhe, obcecado pela estranheza de “um olhar de esmeralda”, pela sexualidade ambígua, apaixonado pela arte e pela literatura, admirador de Poe, de Swinburne e de Quincey, deixa transparecer uma terrível dúvida: a de que ele mesmo seja uma máscara (por trás da qual se esconderia, uma vez mais, o terrífico vazio), talvez até a máscara do próprio autor.

Nas numerosas evocações da velhice (da decrepitude e decadência físicas) encontramos esta ambivalência da imagem da máscara: o fantasma da podridão, por exemplo, e, simultaneamente, a ilusória tentativa de negação da decadência física, dissimulando-a no artifício da maquilhagem:

Les cheveux visiblement teints, les chairs travaillées par l'émailleur et badigeonnées à neuf, les lèvres carminées et jusqu'aux mains hideusement amaigries, foncées et veloutés (...) Un hausse-col de perles, de perles énormes d'un invraisemblable orient montées sur un drap d'argent et qui, gainant de métalliques pâleurs un cou invisible, avait l'air d'être là pour maintenir sur ce corps de parade une tête chancelante sous son fard (...) Le hausse col de perles était toujours là, séparant d'un trait lumineux le corps attifé de soies et de broderies.³⁸⁵

Esta descrição da personagem feminina que compreende três imagens características do imaginário decadente – a máscara, a estátua e o mineral³⁸⁶ – surge como uma tentativa de substituição do fantasma da podridão e do vazio por um outro fantasma, o da petrificação. Jean Lorrain situa-se, deste modo, na esteira de muitos estetas decadentes que, como Baudelaire, tendem a substituir uma natureza inquietante, instável, “absurda” por algo de imutável, de imóvel, de hierático. Sob este ponto de

³⁸³ O tema dos olhos verdes (de novo a cor verde), símbolo da “Mulher Fatal”, é recorrente no imaginário decadente. Jean Lorrain já o tinha utilizado num conto incluído em *Buveurs d'âmes*, sintomaticamente intitulado “Les Yeux glauques”.

³⁸⁴ A este propósito consulte-se o estudo de Cristina Risco Salanova, *Realismo y ficción en la narrativa fantástica de Prosper Mérimée*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1993.

³⁸⁵ Jean Lorrain, *Histoires de Masques*, *Op. Cit.*, pp. 175-176.

³⁸⁶ Cf. Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *Op. Cit.*

vista, a máscara não constitui apenas uma resistência contra o fantasma visceral da degenerescência física, é também uma espécie de barreira erguida contra três noções que se conjugam para conduzir o ser humano à decadência fatal: a vida, a natureza, o tempo.

A obsessão com o artificial sob a forma da petrificação tem aqui algo de caricatural pelo seu carácter excessivo. O que esta figura feminina, grotesca e esplêndida, traduz é a convicção do esteta de que a única resistência contra o envelhecimento (contra o tempo) reside no artificial. A imagem desta velha e caricata mulher é de tal modo obsessiva para Lorrain que a reencontramos em *Monsieur de Phocas*, na figura da velha duquesa d'Alorneyshare, dissimulada sob a maquilhagem e as pedras preciosas:

Puis, c'était la duchesse d'Alorneyshare et ses épaules luisantes de fard, ses bras de céruse, ses pommettes allumées de rouge dans l'incendie du demi-millon de diamants ruisselant des oreilles à la gorge; la duchesse d'Alorneyshare, mauve de la racine de ses cheveux teints à l'orteil de ses pieds gantés de soie lilas clair, mauve par sa robe mauve et mauve par la fanerie de ses chairs recrépies, peintes et marinées dans trente ans de baumes, d'onguants et de benjoin; la duchesse d'Alorneyshare et le fabuleux carcan de perles qui semble soutenir dans un cornet de nacre sa face effroyable de reine Elisabeth.³⁸⁷

As principais obsessões de Jean Lorrain transparecem nesta visão simultaneamente sumptuosa e caricatural da mulher aristocrática e o leitor é levado a interrogar-se sobre o que mais fascina o esteta de Fim-de-Século: a podridão sob a máscara ou a máscara que contém a podridão: «*Quelle splendide idole elle fait sous ses diamants opimes et comme elle noircit sinistrement sous son fard (...) Quelle belle putréfaction on sent sous l'émail de ce fard.*»³⁸⁸.

Nevrose e artifício: a máscara não é só inquietante, pode ser também protectora pois tem a capacidade mágica de ilusoriamente parar o processo degenerativo, de petrificar o ser: «*la raide silhouette de la vieille Alorneyshare*

³⁸⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *Op. Cit.*, p. 110.

³⁸⁸ *Ibidem*, p.112.

s'immobilisait, incendiée par instant de la flamme des cierges reflétée dans l'eau de ses colliers, telle une statue somptueuse et sinistre.»³⁸⁹.

Através da magia do artifício, na obra de arte, este macabro ídolo feminino adquire a aparência de uma estátua, de uma deusa imortal: «*sa pourriture phosphorait. Hieratique et bouffie sous ses diamants devenus livides, elle semblait brodée d'émeraudes: une déesse verte, et dans sa face couleur de cigue les yeux, seuls demeurés blancs luisaient.»³⁹⁰.*

Se a imagem da máscara pode exprimir, como anteriormente referimos, a angústia do autor de uma forma directa, pode igualmente revestir uma forma mais complexa e traduzir simultaneamente a angústia e uma resistência a essa mesma angústia, a procura de um refúgio, embora vão e artificial.

A máscara, como as exuberantes e estranhas indumentárias, as bizarras jóias e pedras preciosas, apela ao olhar, ao exercício de uma visão simultaneamente fascinada e angustiada. Jean Lorrain “sobrecarrega” as suas personagens com cores, com tecidos e acessórios que funcionam como outras tantas máscaras que se impõem ao olhar. Os seres e os objectos revelam-se, em primeiro lugar, pelo seu aspecto exterior, numa exibição dirigida à fruição visual de um “espectáculo” cruel, na representação de uma sociedade “em declínio” em que se destacam os seres monstruosos. A ideia de monstruosidade é para Jean Lorrain um antídoto para a angústia. O monstro está para além da ordem moral, introduzindo um desequilíbrio. O seu princípio é o da incompatibilidade, anunciando um movimento irreduzível de recusa e de horror. Com efeito, personagens e figuras do “jogo mundano” suscitam, no excesso, uma insuportável identificação com o animal. Atente-se, por exemplo,

³⁸⁹ *Ibidem*, p.129.

³⁹⁰ *Ibidem*, p.132.

neste passo de *Monsieur de Phocas*: «*La ressemblance avec un animal est le premier caractère qui le frappe dans chaque être rencontré.*»³⁹¹.

São sobretudo os órgãos da visão – os olhos – que captam o “monstro” que nos habita. A fascinação do olhar é, de facto, uma constante na obra narrativa de Jean Lorrain: «*Des yeux! Il en existe de si beaux! Il y en a de bleus comme des lacs, de verts comme les vagues, de laiteux comme l’absinthe, de gris comme l’agate et de clairs comme de l’eau.*»³⁹². Nas narrativas de Lorrain, os órgãos da visão constituem-se eles mesmos como objectos de desejo. Na fria gama do verde ao azul, fascinam pela própria ausência do olhar. Jean Lorrain exalta aqui a autonomia do signo material cuja beleza é, de *per se*, fortemente sedutora. São os objectos que pousam então o seu olhar sobre seres que já não ousam levantar os olhos: «*Les yeux des hommes écoutent; il y en a même qui parlent, tous surtout sollicitent, tous guettent et épient, mais aucun ne regarde.*»³⁹³.

Os olhos reproduzem, sem inteligência, o discurso do outro e amplificam a negação do ser. Os do Duque de Fréneuse são olhos de cadáver (*yeux de cadavre*³⁹⁴). «*Les gens comme vous ne voient pas*»³⁹⁵, declara, por seu turno, Lady Viane a Harel que não soube reconhecer a paixão do amigo Claudius por um jovem marinheiro.

Frequentemente as personagens dos contos de Jean Lorrain parecem dormir em pé, de olhos fixos, perdidos num alhures vazio. Atente-se, a título de exemplo, neste passo de “Le Visionnaire”:

Sa voix, s’était presque éteinte: toujours immobile à l’angle de la fenêtre, on eût dit qu’il parlait en songe et, m’étant approché tout près, je vis que ses yeux étaient fixes, ses traits tout contractés et qu’il dormait debout: il s’était endormi.³⁹⁶

³⁹¹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas. Monsieur de Bougreton*, Paris, Union Général d’Editions, 1974, p.107.

³⁹² *Ibidem*, p.80.

³⁹³ *Ibidem*, p.83.

³⁹⁴ *Ibidem*, p.255.

³⁹⁵ Jean Lorrain, “Ophélius”, in *Contes d’un Buveur d’Ether*, Verviers, Marabout, 1975, p.52.

³⁹⁶ Jean Lorrain, “Le Visionnaire”, in *Contes d’un Buveur d’Ether, Op. Cit.*, p. 125.

Esta fruição do olhar é “sonambolicamente” despoletada por um movimento contraditório dos signos. O ser humano é “animalizado” na metáfora substitutiva do desejo. O monstro é o que se não ousa olhar de frente e o desejo é o animal monstruoso que fascina pelo horror que provoca:

Quelle était cette bête? A quelle race appartenait-elle? Hideuse et fantomatique avec son ventre énorme et comme bouffi de graisse, elle sautait maintenant dans le foyer, piétinant ça et là sur de longues cuisses grêles et grenues, aux pattes palmées, comme celles d'un canard, et, avec des cris d'enfant peureux, elle se rencognait dans les angles, où ses grandes ailes de chauve-souris s'entrechoquaient avec un bruit de choses flasques.³⁹⁷

O desejo configura-se, deste modo, numa espécie de furor iconoclasta, num radicalismo assassino. Em *Monsieur de Phocas*, Jean Lorrain convoca estes versos de Rémy de Gourmont: «*Que tes yeux soient bénis, car ils sont homicides.*»³⁹⁸.

Um olhar mortífero destrói os objectos de desejo, na impossibilidade de os possuir. A fixidez das pupilas dilatadas pelo terror, pelo contrário, tem a capacidade de seduzir e de excitar: «*Les prunelles violettes, devenues immenses, me fascinèrent et m'entraînèrent à la fois. Une chaleur de four m'affolait, suffocante; j'étranglais de rage et de désir.*»³⁹⁹.

Ver para possuir. O olhar ligar-se-ia, em princípio, à sensualidade, ao erotismo. Contudo, no universo de Lorrain, a posse é sempre fantasmática, puramente ilusória e os seres “esbarram”, como cegos, nos objectos que olham. Os cegos, aliás, povoam o singular universo do esteta decadente. A ausência de luz nas pupilas indicia a impossibilidade da relação com o outro, um interdito radical. Em “Le Crapaud” (*Contes d'un buveur d'éther*), como veremos adiante, a figura do sapo desperta «*colère et épouvante*»⁴⁰⁰ devido precisamente à sua monstruosidade. No

³⁹⁷ Jean Lorrain, “Une Nuit trouble”, in *Contes d'un buveur d'éther*, *Op. Cit.*, pp. 90-91.

³⁹⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *Op. Cit.*, p. 72.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 130.

⁴⁰⁰ Cf. Jean Lorrain, “Le Crapaud”, in *Contes d'un buveur d'éther*, *Op. Cit.*, pp. 20-21.

entanto, esta diabólica criatura é cega, «*supplicié et pantelant*»⁴⁰¹. O seu horror é afinal o da agonia e da morte.

Por vezes, é o brilho artificial de uma pedra preciosa que substitui o olhar. No conto “La Marchande d’oublies”, por exemplo, a mãe Alfred, vendedora de coco, é punida pela sua lascívia com a perda de um olho. A pala que esta personagem usa para esconder o horror «*d’une fente jaune de purulence*»⁴⁰² afasta a clientela. Através da mutilação do olhar, a crueldade da figura feminina antes apenas assinalada por um aspecto «*à la fois pieuse et louche*»⁴⁰³, adquire agora uma consistência objectiva: crueldade que se virá a manifestar no crime gratuito. A mãe Alfred acabará por envenenar soldados e crianças com a mesma cruel indiferença.

O cego é, no entanto, um ser interiormente “iluminado”. Suporta a confrontação consigo mesmo, projectando num alhures obscuro o “olhar” ansioso que não pode dirigir para si próprio. Em *Très Russe*, a condessa Samoiska, beldade polaca dos primeiros anos do Segundo Império, casará, no fim da sua vida, com um poeta que, anos antes, a tinha adorado desesperadamente e que entretanto cegara. Esta mulher agora «*laide, fanée, fripée, ridée*»⁴⁰⁴ reencontra a ilusão da juventude no “olhar sem luz” de um esposo que, ele sim, ainda parece jovem. Nessa mesma obra, Madame Livitinof lê uma antiga balada russa: uma princesa, feita prisioneira na torre do castelo pelo seu pai ciumento, envelheceu na solidão. Acabará por desposar o filho do rei que, entretanto, tinha cegado e que apodrecia há anos num cárcere. O seu crime teria sido o de espiar a princesa quando esta se banhava nua. Se o esposo ainda se encontra apaixonado por uma beleza desaparecida com o passar dos anos (beleza que se conserva intacta na sua memória), a princesa terá que renunciar à materialização da sua visão e, portanto, à vida:

⁴⁰¹ *Ibidem*, pp. 20-21.

⁴⁰² Jean Lorrain, “La Marchande d’oublies”, in *Histoires de Masques*, Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot, 1987, p.119.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁰⁴ Jean Lorrain, *Très Russe*, Rouen, Hubert Julia, 1986, p. 78.

Sire, adieu. – Sur le banc de pierre
Elle tombe, le front glacé;
Le lit de noce est une bière.
Le présent venge le passé.⁴⁰⁵

O olhar em Jean Lorrain não é apenas simples percepção, é um olhar que capta signos equívocos, no exercício de uma visão mais fascinada do que observadora. Um olhar que espia e que se compreende em função do que não é abertamente mostrado, numa promessa concreta de visões posteriores, que se esforça para tornar visível o que, por definição, não possui visibilidade. As personagens no universo narrativo de Jean Lorrain são, assim, quase sempre seres visionários.

É o artifício que faz apelo ao olhar e os objectos (as indumentárias, as jóias, as pedras preciosas, os luxuosos acessórios, as máscaras) impõem-se na sua efusiva e excessiva materialidade. As jóias (objectos portadores de reflexos, ou seja, de luz sem olhar) que cobrem indistintamente os corpos masculinos e femininos são particularmente fascinantes, como já referimos, e a mulher, “objecto” mascarado por excelência, representa a animalidade do ser que se esconde por detrás da máscara. Em *Monsieur de Bougreton*, uma exposição de peles e de artigos de viagem, no cenário urbano de Amesterdão, capta e seduz o olhar do narrador:

Il y avait là aussi des valises, pareilles à des objets d’art, sous le flou des courroies et de l’acier des boucles, et un tel choix dans la nuance et le grain des cuirs que cet étalage devenait une vision déconcertante et tendre, une immédiate requête à d’intimes contacts, à de surnois attouchements. Une idée de nudité s’en détachait, impérieuse; les bouges entrebâillés du Ness suggestionnaient moins l’ivresse de la chair. (...) Des fourrures, martre, vison et zibeline, jetées au travers des objets en aggravaient encore l’obscénité; longues, on eût dit des chevelures, rases, des toisons de sexes, touches perverses et discrètes posées sur ces peaux nues; et toutes ces fourrures et tous ces cuirs fauves tentaient, caressaient, raccrochaient.⁴⁰⁶

A descrição destes sumptuosos objectos (as peles e os couros) que se impõem ao olhar estimula uma intensa sugestão sensorial – onde predominam os sentidos da visão, do tacto e do olfacto – (sinestésias) e evoca, de imediato, a mulher, o ser

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 143.

⁴⁰⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, *Op. Cit.*, pp. 404-405.

selvagem (*le fauve*) por excelência, convocando um fantasmático erotismo que percorre todo o extracto.

As figuras femininas de Lorrain são, com frequência, portadoras de olhos ferozes, vorazes e devoradores. De Izé Kranile, personagem de *Monsieur de Phocas*⁴⁰⁷, emana um odor de “animal selvagem”. Amiúde, no universo de Jean Lorrain, a mulher desejada é ruiva (*rousse*, e daí, talvez, *russe*), cor que define a mulher de luxúria, *la bête impure*, *Bestia*⁴⁰⁸ e que se opõe ao violeta, cor fria e letal que anuncia a morte⁴⁰⁹. Esta visão da mulher constitui um ponto de encontro, ou pelo menos de convergência, do Naturalismo e do Decadentismo, como acontece, aliás, no texto “A Ruiva”, de Fialho de Almeida.

Detenhamo-nos ainda no relevante papel que a máscara desempenha no imaginário de Jean Lorrain. É na secção de *Masques de province* que Lorrain trata a imagem da máscara de um modo mais poético, “tingido” por um tom de melancolia:

masques falots, mélancoliques et comme embaumés de regrets, dans leur horreur atténuée de spectres de petite ville, plutôt des revenants que des masques et moins des spectres que des fantômes (...) ce sont les élégies de l'épouvante, les perles sans orient et les larmes séchées des arrière-grand-mères hoffmannesques, le fantastique effarant du passé.⁴¹⁰

Estas palavras de Lorrain colocadas na abertura da secção, revelam toda uma outra “atmosfera” que impregna estes relatos. O escritor parece ter a intenção de desenvolver aqui um outro fantástico, de matriz e intensidade românticas, como se a revisitação memorada da sua infância tivesse a capacidade de acalmar as suas terríficas visões. O terror transforma-se aqui num *frisson*, “suavizado” pelo olhar aparentemente mais inocente da criança, menos céptico e pessimista do que o do adulto. A referência literária não é a Poe, mas a Hoffmann, outro venerado “mestre” do fantástico. O conto “M. d’Ajurincourt” reproduz a tradicional situação de

⁴⁰⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *Op. Cit.*, p. 87.

⁴⁰⁸ Jean Lorrain, “Ophélius”, in *Contes d’un buveur d’éther*, *Op. Cit.*, p.55.

⁴⁰⁹ Repare-se que esta cor é a dos olhos de muitos dos criminosos e, inversamente, das suas vítimas.

⁴¹⁰ Jean Lorrain, “Masques de province”, in *Histoires de masques*, *Op. Cit.*, p.125.

transmissão oral da cultura popular (num rústico ambiente de província), com a velha Nanon que narra e um auditório constituído por crianças. O “tom” é simples, o da lenda da tradição popular. Aqui o fantástico torna a povoar-se com fantasmas, com aparições de seres do “outro mundo”: M. d’Ajurincourt e a Bonne Gudule, que não têm intenções perversas, limitam-se a manifestar a sua presença. Mas mesmo na aparente simplicidade, no “tom poético” destas narrativas, Lorrain não deixa de afirmar que não existe fantástico sem mistério, sem medo e sem emoção:

Mais nous étions délicieusement émus, nous frissonnions de toutes nos petites âmes palpitantes aux intonations mystérieuses et aux interruptions effarées de Nanon. C’était une conteuse merveilleuse, puisqu’elle passionnait son auditoire; elle croyait à ce qu’elle racontait, tout est là...⁴¹¹

Jean Lorrain procede aqui a um “retorno” explícito à tradição do fantástico romântico, não apenas através do tratamento dos temas – a aparição dos fantasmas como na própria estrutura do conto que indicia a sua verosimilhança através da figura do narrador-testemunha, garante da veracidade do narrado⁴¹².

Com efeito, este tipo de fantástico, se bem que já contestado na primeira metade de oitocentos, em França, por autores como Nodier, por exemplo, pertence a uma sensibilidade já algo devoluta nesta época de Fim-de-Século. Jean Lorrain tem plena consciência deste facto, ele que nos seus melhores contos optou por “objectivizar” os seus “fantasmas interiores” no quadro “alucinado” do “fantástico real” e que, através do recurso à imagem da máscara, ao seu poder metamórfico e à sua capacidade de simulação e de dissimulação, se juntou a todos aqueles que, nessa época de crise, tentaram uma exploração de territórios “inexplorados”, numa tentativa de “descoberta” e conhecimento do “desconhecido”.

A definição algo oximorónica de “fantástico real” é recorrente neste período e articula-se com um interesse e fascínio cada vez maiores pela observação e estudo

⁴¹¹ Jean Lorrain, “M. d’Ajurincourt”, in *Histoires de masques*, *Op. Cit.* p.129.

⁴¹² Jean Lorrain irá abrir-se para a dimensão fantástica, sobretudo nos seus contos e narrativas mitológicas, onde pratica aquilo que, no entender de Jean de Palacio, constitui uma “perversão” decadente do maravilhoso tradicional. Cf. Jean de Palacio, *Les Perversions du Merveilleux*, *Op. Cit.*

científico de “casos” psicopatológicos, em articulação, deste modo, com a visão e a óptica caracteristicamente naturalistas.

Complexificando esta perspectiva, poderemos referir o conto "Le Possédé"⁴¹³. O título aponta para a «possessão» - que pode ser relacionada com o campo do sobrenatural. Mas, curiosamente é dedicado ao “docteur Albert Robin”. No apêndice da obra, intitulado “Notes littéraires”, o organizador do volume, Michel Desbruères, esclarece quem foi esta personagem:

Le docteur Albert Robin (1847-1928) avait été élu en 1887 à l'Académie de médecine. Médecin à la mode et écrivain, il avait la spécialité de plaire à ses clients en ordonnant des régimes singuliers ou plus simplement, en les séduisant par la parole. Il fut critique littéraire du New York Herald pendant plusieurs années.⁴¹⁴

Seja o destinatário real ou não, charlatão ou não, o facto é que contamina o espaço narrativo fazendo-o descer ao fisiológico. A narrativa em si descreve um mal físico, que depois se revela uma profunda perturbação psicológica:

- Oui, me déclarait Serge, il faut que je m'en aille, je ne peux plus demeurer ici; et ce n'est pas parce que j'y grelotte, tout l'organisme à jamais refroidi par les pintes de sang que les chirurgiens me soutirent depuis des mois. Le coffre est encore bon, Dieu merci ! et avec des précautions, je suis relativement sûr de mes bronches; mais je ne peux plus hiverner ici, parce que, dès les premières bourrasques de novembre, j'y deviens halluciné, quasi-fou, en proie à une obsession vraiment affreuse: en un mot, parce que j'y ai peur.

Dá-se a passagem da alucinação pelo éter (exteriormente induzida, na tradição dos paraísos artificiais), à alucinação pelo medo (de carácter psíquico, definida como loucura). Perante a incredulidade do seu interlocutor (*devant la fixité de mon regard*) Serge vai reafirmar a sua plena recuperação do vício da droga (*Je suis guéri, radicalement guéri*) e reiterar o carácter psíquico/interior da sua perturbação. A situação torna-se paradoxal quando o sujeito revela ter começado a tomar o éter para fugir à doença/loucura:

⁴¹³ Jean Lorrain, *Contes d'un Buveur d'Éther*, choix, introduction et notes par Michel Desbruères, Bibliothèque Marabout, Verviers, Belgique, 1975. Refira-se que todos os textos reunidos nesta obra foram publicados entre 1891 e 1900.

⁴¹⁴ Jean Lorrain, *Contes d'un Buveur d'Éther*, Op. Cit. p. 196.

Au reste, pourquoi en prendrais-je? Je n'ai plus ni insomnies ni étreintes au cœur. Ces gonflements et ces lourdeurs d'éponges sous le côté gauche, ces atroces sensations d'agonie qui me dressaient brusquement sur mon lit avec, sur toute ma chair moite, le frisson de la petite mort, tout cela n'est plus pour moi qu'un lointain cauchemar, comme un vague souvenir des contes d'Edgar Poe qu'on aurait lus dans son enfance, et vraiment, quand je songe à cette triste période de mon existence, je crois l'avoir moins vécue que rêvée.

Este círculo vicioso torna-se ironicamente literário com a referência a Poe, e a inscrição num dos modos do fantástico (o antigo, romântico, externo). E reinicia-se, em aberto, com a ameaça de recaída:

Et pourtant, il faut que je parte, je retomberais malade dans ce Paris fantomatique et hanté de novembre; car le mystérieux de mon cas, c'est que j'ai la terreur non plus de l'invisible, mais de la réalité.

O sujeito – vítima de um caso misterioso que a ciência parece não saber curar – afirma sofrer de terror do real.

O “fantástico real” decadente encontra o seu espaço de excelência quando, como em Jean Lorrain, mergulha no coevo, no quotidiano, revelando, através da eclosão de um “medo metafísico”, de uma angústia existencial, um novo modo de olhar a realidade. M.-C. Bancquart, justamente, refere-se nestes termos e a este propósito, aos estetas decadentes:

ils décrivent des situations limites, aux frontières de la folie, c'est qu'ils les connaissent et les vivent; c'est qu'ils restent l'énorme artifice de la société dont ils font partie. Les échanges entre le dehors et l'être intime se font pour eux sous le signe de l'épouvante.⁴¹⁵

Algumas novelas são mais “cruéis”, no sentido moderno dado ao adjetivo para qualificar este tipo de texto.

Essas narrativas breves não relevam necessariamente do fantástico, se bem que, geralmente, se encontrem em estreita relação com ele. Desenvolvem uma “estética da crueldade”, no sentido físico e/ou moral, e, com frequência, fazem ostensiva referência ao sangue, termo de que o adjetivo “cruel” está etimologicamente próximo (do Latim *crudus*, “que ama o sangue”). Em França,

⁴¹⁵ M.-C. Bancquart, introdução a Maupassant, *Le Horla...*, *Op. Cit.*, p XXVI.

Barbey e Villiers deram a este tipo de narrativas uma dimensão esteticamente consagrada pela publicação de uma recolha de textos de cada autor, *Les Diaboliques*, saída em 1874 e *Les Contes cruels* em 1883, uma espécie de modelo do género.

Lorrain em *Histoires de masques* remete-nos para o universo de Villiers.

O já referido conto “Un crime inconnu” é uma narrativa cruel cujo desenlace faz lembrar textos de Villiers agrupados na série intitulada *Tribulat Bonhomet*. O jovem carnicheiro que acaba de cometer um crime exhibe a mesma atitude altiva do médico louco de Villiers, e a sua retirada, no final do conto, faz pensar no protagonista de “Tueur de cygnes”. Atente-se, por exemplo, neste passo:

Cela fait, il ceignait son vaste chapeau moderne, soufflait la lampe, descendait, et, la clef de sa demeure une fois en poche, s’acheminait, à la bourgeoise, vers la lisière du parc abandonné.⁴¹⁶

Jean Lorrain, por seu turno, escreve:

il reprend ses vêtements de ville, enfile son pardessus, ses gants de peau de chien de clubman et, le chapeau sur la tête, il range en silence, un peu fiévreusement peut-être les deux costumes de mascarade et ses flacons dans le nécessaire aux fermoirs nickelés, il allume un londrès, prend sa valise, son parapluie, ouvre la porte et sort...⁴¹⁷

A atitude de desprendimento de ambas as personagens face ao crime (que acaba de ser cometido no segundo caso e que vai ser cometido no primeiro), é particularmente cruel. Compreende-se que fantástico e cruel possam encontrar-se em estreita relação, orientando-se ambos no sentido de uma procura de experiências-limite, dos extremos, alimentando-se ambos das pulsões do eu e ambos explorando os territórios do inconsciente.

Deste modo, no conto de Lorrain, durante o Carnaval de Nice, uma mulher agride um homem, arrancando-lhe violentamente a máscara, mutilando o seu rosto, que fica desfigurado, agressão que a mulher justifica, queixando-se de que o homem a tinha acariciado, furtivamente, no meio da multidão. O “cruel” é aqui evidente,

⁴¹⁶ Villiers de l’Isle Adam, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1986, II, p. 134.

⁴¹⁷ Jean Lorrain, *Contes d’un buveur d’éther*, *Op. Cit.*, p. 107.

visto que a narrativa não só revela as tendências agressivas que se encontram “adormecidas” no ser humano mas chega mesmo à exibição da efusão de sangue, relembrando, deste modo, o sentido etimológico do qualificativo. A mulher, uma pequena comerciante que se crê importante, é, desde o início do conto, apresentada como um ser pleno de pulsões agressivas que em qualquer ocasião se podem manifestar:

Est-ce cette vertu qui se rebiffait au plus fort de la bataille? Ou, surexcitée par le plaisir, les musiques, la lutte et le charivari, Mme Campalou ne céda-t-elle pas plutôt à une agressive nervosité de grosse dame?⁴¹⁸

Mas, no ano seguinte, a vítima regressa aos folguedos carnavalescos e, mostrando à dama o espectáculo horripilante do seu rosto desfigurado pela sífilis (uma segunda desfiguração), comunica-lhe que ela também tinha sido contagiada, o que re-significa a agressão (ou o seu “motivo”) do ano anterior, já que a sífilis – uma das doenças emblemáticas da decadência – não se propaga apenas por uma carícia. A mulher morre, de facto, no dia seguinte a esta revelação e o narrador acrescenta, sempre em tom cruel, «*N'est-ce pas une belle vengeance de masque?*»⁴¹⁹.

Esta cena de Carnaval no mundo moderno, no cenário de uma cidade eminentemente burguesa e civilizada (Nice), relembra-nos, através do cruel, a sobrevivência dos nossos instintos mais primitivos. É também nestes moldes que Jean Lorrain é moderno, no sentido que a este conceito é dado por Jean Starobinski num interessante artigo, “Les cheminées et les clochers”⁴²⁰. A partir de Baudelaire e de Flaubert, autores em que detecta uma dualidade inerente à modernidade, a da coabitação de duas estruturas temporais, uma da ordem técnica (por exemplo, as chaminés das fábricas) e outra de ordem do sagrado (por exemplo, os sinos dos templos), Starobinski chega à conclusão de que a modernidade se encontra fascinada por outros tempos, por outras idades:

⁴¹⁸ Jean Lorrain, *Le Crime des riches*, Paris, Douville, 1905, p. 217.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 223.

⁴²⁰ Jean Starobinski, “Les cheminées et les clochers”, in *Le Magazine littéraire*, nº 280, sept. 1990, pp. 26-27.

Au nom d'une perception débarrassée des canons imposés par l'académisme, les modernes ont privilégié, bien souvent, les formes liées à des surgissements premiers, à des expressions fondamentales du sacré.⁴²¹

Starobinski, prosseguindo a sua reflexão, vai mais longe na busca de uma especificidade da modernidade. As conclusões a que chega poderiam ser igualmente lidas como uma tentativa de definição da decadência que a modernidade do fim-de-século recobre:

Mais le primitivisme des modernes ne s'arrête pas à ces expressions précédemment tenues pour grossières et maladroites. Il prête une attention particulière non pas seulement à des formes archaïques de culture, mais à ce qui n'est qu'incomplètement pris en charge par le système symbolique de la culture: la vie du corps, le plaisir et la douleur, la sensation élémentaire.⁴²²

A literatura moderna e, em particular, a literatura “decadente”, fará largo e constante uso desta tríade, quer se trate de Huysmans, de Laforgue ou, evidentemente, de Lorrain. Talvez este último tivesse sido um dos autores de Fim-de-Século que mais “investiu” nestes domínios: o corpo, as suas disfunções, as suas exigências, o prazer e a dor, a sensação elementar. O gosto pelo instante, como forma de transcendência na imanência, espécie de misticismo do quotidiano, é recorrente nas suas narrativas breves.

É dessa modernidade que se trata, por exemplo, em “L’homme des berges”, narrativa também particularmente cruel – sem ser propriamente fantástica – sobre a história de um operário particularmente perturbado:

C'est un fauve! Il s'excite au meurtre sur la nudité grelottante et gracile des petits gamins qui se baignent;... et si un petit, plus frileux que ses camarades, hésite à entrer dans le fleuve, l'homme des berges l'empoigne lui, par la peau du cou, comme un petit chat malade, et avec un gros rire le flanque en pleine Seine...⁴²³

Como anteriormente referimos “*fauve*” é um termo recorrente, na narrativa de Jean Lorrain. O vocábulo é aqui utilizado para reforçar a crueldade do texto e, no conjunto da obra de Lorrain, torna-se num dos emblemas da época finissecular, dada a

⁴²¹ *Ibidem*, p. 27.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ Jean Lorrain, *Histoires de masques, Op. Cit.*, p.123.

constante utilização que o escritor faz dele, para exprimir as “cores” e as “atmosferas” da vida moderna. Este vocábulo (*fauve*), que aparece também com frequência, sob a forma de adjetivo, para indicar as tonalidades de castanho mas, igualmente, o “faisandé” de uma atmosfera social, irá ser utilizado pejorativamente na pintura para definir os opositores ao impressionismo. No passo acima transcrito, a metáfora evoca ainda a condição animal do ser humano, reforçando a sua crueldade, a sua ferocidade animalesca, o seu poder destruidor. E o conto cultiva, ostensivamente, um “humor negro”, uma ironia cruel e um cinismo declarado:

Et le gosse, noyé, quand les passants accourent ameutés par les cris, il a disparu, l’homme des berges. Sa blouse est déjà loin, il a rejoint une tapisserie de blanchisseur qui passait, et fouette ton cheval, mon poteau! Un même de moins, la belle affaire. On en fera un de plus, un de ces soirs, à la Marie ou à la Paula.⁴²⁴

⁴²⁴ *Ibidem.*

9.3 Os espaços e a melancolia

O texto fantástico de Jean Lorrain e, possivelmente, toda a sua arte, não seriam o que são, se as escolhas dos espaços, dos lugares, bem como a melancolia que os atravessa, não se encontrassem em consonância com uma visão do real imbuída de uma sensibilidade decadente.

A crítica da consciência, representada fundamentalmente por Bachelard e desenvolvida, mais tarde, por Jean-Pierre Richard, já no quadro de uma crítica tematólogica, soube compreender a importância do espaço na narrativa⁴²⁵. Entre outros efeitos, o espaço possui frequentemente – como em Balzac, por exemplo – o poder de influenciar as personagens, de ditar sentimentos, quando não é, ele mesmo, o reflexo do estado de espírito e do estado social das personagens. O espaço desempenha, assim, um papel preponderante no fenómeno de representação do real. É este aspecto que iremos tratar em seguida.

Na maior parte das narrativas breves de Jean Lorrain o espaço é citadino. Por um lado Paris e os lugares consagrados da animação mundana da época: os teatros, os cafés, os salões, as tertúlias, os hotéis, lugares saturados de “civilização”, a “ville empoisonnée”, alegoria da modernidade finissecular. Por outro lado os arrabaldes da capital, sinistros e fascinantes, os lugares abandonados, jardins de antigas moradias, margens desertas do rio Sena no Outono, a inquietante sordidez de cidades portuárias, a perturbadora dimensão espectral que tomam as provincianas cidades balneárias em fim de época. Jean Lorrain capta, sobretudo, atmosferas:

D’ici là la ville est morte, ensommeillée dans sa torpeur au pied de ses falaises pelées, sous ce soleil qui brûle et qui semble durcir les vagues d’un bleu éclatant d’émail; et de ces rues provinciales, poussiéreuses et mornes, de ces quais silencieux de port de pêche animé seulement trois

⁴²⁵ No que diz respeito a Bachelard, pensamos sobretudo na sua obra *L’Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942. Vejam-se igualmente as seguintes obras de Jean-Pierre Richard: *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954; *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955; *L’Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961; *Onze Etudes sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964 e *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1971.

mois d’hiver émanent une si accablante tristesse, un tel navrement et une telle atmosphère de mort, que je me crois dans une ville vidée par la panique et dont la terreur a chassé le dernier habitant survivant.⁴²⁶

Neste passo de *Le Buveur d’Âmes*, por exemplo, assistimos à metamorfose de uma pequena urbe da província (pequeno porto de pesca deserto) em cidade dizimada pela peste, imagem de conotações vagamente medievais.

Todos estes lugares são lugares “abertos”. Contudo, nas narrativas breves de Lorrain encontramos, igualmente, numerosas representações de lugares “fechados”: apartamentos sombrios, sórdidos quartos de hotel, interiores de grandes mansões senhoriais, frias e assombradas, onde o espírito vacila, na impossibilidade de saber se é vítima dos seus próprios sentidos ou se, pelo contrário, certas “manifestações ocultas” se produziram realmente. O leitor penetra, deste modo, em numerosas casas.

Os espaços interiores são claramente privilegiados nos contos e constituem presença constante nas várias crónicas que integram a recolha intitulada *Une femme par jour*. Em *Sensations et souvenirs* Dolmancé conta os estranhos acontecimentos que ocorreram na casa de Etretat que foi, durante algum tempo, residência de Swinburne. Em *Le Crime des riches* a acção de muitas narrativas breves tem como cenário várias moradias da Riviera. Um destes relatos, “La villa des cyprès”, evoca uma propriedade que se julga abandonada:

Dans sa solitude et dans son abandon, la maison aux trois terrasses et son escorte de cyprès, n’en prenaient pas moins un glacial aspect de tombe; d’étroits parterres de violettes, étalées en longueur devant chaque balustre, ajoutaient par leur grâce austère et symétrique à l’impression funèbre de ce logis mort.⁴²⁷

Contudo, esta propriedade é habitada por uma velha viúva que, segundo o narrador, pretende impor a sua infelicidade ao mundo:

Et cette douleur, elle l’étale au flanc lumineux de cette montagne et le long de ses fûts de cyprès. Tombé de ces terrasses funèbres, c’est comme un manteau de glace qui nous étreint au cœur, nous, comme le roulier dont la charrette nous précède.⁴²⁸

⁴²⁶ Jean Lorrain, “Le buveur d’âmes”, in *Buveur d’âmes*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893, p. 35.

⁴²⁷ Jean Lorrain, *Le Crime des riches*, *Op. Cit.*, p. 72.

⁴²⁸ *Ibidem*, p.75.

Nas narrativas breves de Lorrain estes lugares são propícios à melancolia, ao “*vague à l’âme*”, à tristeza e ao desespero. Raramente despertam sentimentos positivos e, quando o fazem, trata-se frequentemente de recordações de instantes pretéritos, que se sabem definitivamente perdidos e, de regresso aos lugares que os suscitaram, o narrador experimenta redobradamente a dor da perda na consciência dolorosa de um tempo radicalmente revoluto. Atente-se no seguinte excerto de *Buveurs d’Âmes*:

C’est cette désespérante certitude, dis-je, jointe à l’expérience acquise que les rares heures de passion vécues, douleur ou joie, ne se revivront jamais plus, que tenter de les évoquer est folie et que tout est cendre et poussière dans la bouche, sous les dents demeurées gourmandes des sensations à jamais disparues.⁴²⁹

Teremos ainda ocasião de retomar a questão das relações entre o espaço e a melancolia. Por agora, atentemos mais detalhadamente na configuração dos lugares e nos laços que mantêm com a estrutura e a unidade das narrativas.

Os espaços que designámos anteriormente como “abertos”, não sendo menos propícios à produção de efeitos de fantástico ou de “crueldade”, criam, no entanto, estes mesmos efeitos de um modo diferente, menos intenso, do que os espaços “fechados”. Além disso, frequentemente, nas narrativas breves de Lorrain, esta oposição nem sempre é clara: os relatos são construídos numa dialéctica do “aberto” e do “fechado”, como, por exemplo, no caso de “*Les trous du masque*”, narrativa onde, em cinco páginas, se passa do quarto do narrador às ruas de Paris (e dos seus arrabaldes), em seguida ao salão de baile para regressar, num retorno cíclico, ao lugar inicial, de facto, nunca abandonado.

Bachelard, na sua discussão da retórica do aberto e do fechado, chama-nos a atenção para o perigo de associarmos valores positivos aos espaços abertos e valores negativos aos fechados⁴³⁰. Com efeito, por vezes, o espaço aberto pode revelar-se tão asfíxiante e opressor como o espaço fechado de uma prisão e a imaginação pode

⁴²⁹ Jean Lorrain, *Buveurs d’âmes*, *Op. Cit.*, p.28.

⁴³⁰ Cf. Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, Paris, P.U.F., 1957.

servir-se de pequenos espaços para viagens longínquas: o “aberto” pode, deste modo, simbolicamente significar fechamento e o “fechado” abertura.

Pensamos que o estudo fenomenológico de Bachelard, essencialmente consagrado às imagens poéticas, pode ser igualmente útil para uma leitura do narrativo e, em particular, para o nosso estudo das narrativas breves de Lorrain que, frequentemente, conforma os seus relatos curtos na linhagem discursiva dos poemas em prosa, facto que mais adiante equacionaremos de modo mais aprofundado. Contudo, não nos deteremos agora tanto na análise das imagens poéticas do espaço (as metáforas, por exemplo) mas privilegiaremos sobretudo, na nossa leitura, uma análise das diferentes formas da sua representação.

Tentaremos, deste modo, demonstrar que os diferentes espaços que servem de cenário aos relatos de Lorrain são mais propícios à expressão de sentimentos negativos do que positivos (em particular nos contos “fantásticos”). Mesmo os lugares de rara felicidade acabam por ser tingidos por um difuso sentimento de angústia ou de melancolia. Por vezes os dois sentimentos parecem misturar-se.

Em “Récurrence”, por exemplo, o cenário é o das margens do Sena mas durante o mês de Outubro, quando os lugares de prazer são abandonados pelos seus visitantes. O cenário corresponde perfeitamente ao estado de espírito da personagem que aí vem realizar uma espécie de peregrinação aos lugares de felicidade de um amor hoje perdido. A situação de abandono das esplanadas, dos locais de diversão outrora fervilhantes de vida e de animação, é o do narrador também ele abandonado pela felicidade que sabe não poder reviver. Os lugares representados na narrativa de Lorrain são quase sempre portadores de sentimentos, ao modo romântico: “uma paisagem da alma”. Contudo, a escolha dos espaços⁴³¹ bem como o “trabalho de escrita”, o cultivo de um estilo “precioso”, o uso de uma língua saturada de

⁴³¹ Pensamos sobretudo nos espaços privilegiados da modernidade finissecular: os arrabaldes das grandes metrópoles industriais, os locais sórdidos de certos bairros parisienses, por exemplo, que os românticos não evocam de um modo tão sistemático.

neologismos, de vocábulos raros, fazem dos contos de Lorrain autênticos contos da “modernidade” decadente.

Os espaços urbanos, citadinos e, em particular, as grandes metrópoles industriais, sobretudo a Paris da *Belle Époque* (cenário de numerosos relatos), são aparentemente os lugares de todos os excessos. As pequenas cidades de província são cenários de algumas narrativas mas apresentam-nos, em geral, lugares menos animados, à excepção dos relatos da Riviera, como o já referido “La vengeance du masque”, que decorre durante o Carnaval, em Nice, em período de forte frequência turística, portanto. A cidade é aqui o espaço onde os desejos (normalmente “adormecidos” ou reprimidos) se exacerbam, num momento (a época carnavalesca) em que a transgressão é norma. Mesmo quando não surge em primeiro plano, o desejo encontra-se frequentemente presente nas narrativas de Lorrain. O desejo é igualmente um elemento importante em “Le crime inconnu”, onde compreendemos que os dois homens são amantes (a homossexualidade como expressão de um desejo radicalmente transgressor porque socialmente reprimido pela sociedade burguesa da época) sem que, no entanto, esse facto seja explicitado.

O quarto de hotel citadino, como lugar “moderno” e decadente, pode assim ser considerado como representação espacial emblemática em muitos contos de Lorrain, sendo revelador de uma certa forma de miséria humana. Mas é, igualmente, o lugar da superação dos limites, o espaço da transgressão. O interior de um hotel é cenário de um outro conto cuja acção decorre, igualmente, na época carnavalesca, “Récit de l’étudiant”. A vizinha do narrador, Mme de Prack, aluga ao mês um quarto nesse hotel para onde leva os seus amantes, homens e mulheres (a homossexualidade feminina é aliás obsessivamente recorrente nas narrativas de Jean Lorrain), sem o conhecimento do seu marido. O gosto da transgressão anima a bela Mme de Prack, e é ele que estimula a curiosidade do narrador:

Et puis d’autres considérations me requéraient: cette femme n’était peut-être après tout qu’une vicieuse, quelque anonyme de la débauche venant

se délasser, dans de clandestines orgies, des ennuis journaliers d'un mari, d'un ménage et d'un intérieur bourgeois.⁴³²

Em “Chez l'une d'elles”, o narrador é conduzido a um lúgubre quarto de um hotel do “Quartier Latin” por uma criatura mascarada (novamente a imagem ambigualmente inquietante da máscara) que ele toma por mulher:

Mais arrivés devant le garni, une ignoble porte à claire-voie une fois ouverte au coup de sonnette de ma compagne, c'était une allée si puante et si noir, une si équivoque lanterne allumée au pied de l'escalier, que je me cabrai au seuil du coupe-gorge...⁴³³

O quarto, quer se situe num hotel ou numa casa particular, é, com frequência, o lugar fechado ideal nas narrativas de Jean Lorrain. É neste espaço que se produzem acontecimentos “estranhos” (“Le Mauvais gîte”) que chegam a ser do domínio do “maravilhoso”. Assim, em “Une nuit trouble”, o narrador, encerrado numa ala deserta de uma propriedade, escuta um barulho na chaminé e descobre um monstro horrível, espécie de animal fabuloso ou mitológico que tenta matar. Mais tarde sabe-se que o proprietário encontra o cadáver de duas corujas na chaminé. Mas este facto não explica como estas aves se tornaram, para o narrador, animais de pesadelo:

Dans un brusque déploiement d'ailes, un être accroupi dans l'ombre se redressait tout à coup et reculait en ouvrant démesurément un hideux bec à goitre, un bec membraneux de chimérique cormoran; à mon tour je reculais.⁴³⁴

Em “La chambre close”, o narrador, em casa de um amigo, é visitado por uma aparição. No dia seguinte descobre que o quarto do lado é o da Marquesa, a mãe do seu anfitrião, falecida há trinta anos. O início do relato “poetiza” sobre o mal-estar que se sente em alguns lugares, antecipando, deste modo, os acontecimentos que se seguirão:

L'hostilité de certains logis et de certaines chambres de province, leur air mortuaire et fermé, jamais je ne l'avais si profondément ressentie que cette triste et pluvieuse matinée d'octobre quand la porte de la haute pièce, où le valet de ferme venait de déposer ma valise, presque silencieusement, d'elle-même se referma.⁴³⁵

⁴³² Jean Lorrain, *Histoires de masques*, *Op. Cit.*, p. 29.

⁴³³ *Ibidem*, p.27.

⁴³⁴ Jean Lorrain, *Contes d'un buveurs d'éther*, *Op. Cit.*, p. 91.

⁴³⁵ *Ibidem*, p.28.

No já referido “Au-delà”, uma das narrativas de *Buveurs d’Âmes*, o quarto de hotel é testemunha de um fenómeno de telepatia bastante bizarro. Um jovem que frequenta as prostitutas devido ao facto de a sua esposa sofrer de uma doença incurável, e que, por isso, não pode partilhar o quarto da mulher, conta ao narrador que uma noite, num quarto de hotel, por volta das três da manhã, uma forte repugnância pela mulher com a qual tinha acabado de ter relações sexuais o obriga a abandonar o quarto. No dia seguinte, a sua esposa, que não tinha conhecimento da “aventura” extra-conjugal do jovem marido, pergunta-lhe se ele não tinha tido pesadelos porque, às duas da manhã, o tinha ouvido chamar duas vezes por ela. O homem interroga-se então sobre se apenas se tinha tratado de uma coincidência ou se forças secretas animam, subterraneamente, o universo: «*Y aurait-il donc à travers l’espace de secrètes affinités ou simplement correspondance d’âmes?*»⁴³⁶.

Se o espaço fechado do quarto suscita a irrupção do estranho, a casa, que a ele se encontra metonímica e metaforicamente ligada, é igualmente propícia à manifestação do fantástico. Quase todas as narrativas breves de Lorrain descrevem, pelo menos, uma casa que, como no caso de *Le Crime des riches*, chega a constituir o verdadeiro motor da história. Numa sequência de relatos breves, onde as moradias se encontram em série, estas casas acabam elas mesmas por serem dotadas de uma alma. Pode ler-se, por exemplo, em “Lys d’Allemagne”: «*Vous ne soupçonnez pas quelles agonies tragiques halètent parfois dans le luxe apparent de ces somptueuses villas!*»⁴³⁷. Ou ainda em “La villa des cyprès”: «*n’est-ce pas affreux et digne des chroniques de l’Inquisition, cette villa qui souffre à côté de cette villa qui guette?*»⁴³⁸.

Na primeira citação, a moradia é uma máscara, uma fachada, no sentido próprio e figurado. No segundo exemplo, o edifício torna-se num ser de carne,

⁴³⁶ *Ibidem*, p.199.

⁴³⁷ Jean Lorrain, *Le Crime des riches*, *Op. Cit.*, p. 134.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 94.

incarnação de duas características humanas: a dor e a acção de espreitar (o *voyeurismo*).

A sumptuosidade e o esplendor das casas senhoriais reflectem-se especularmente nestes relatos, ao ponto de uma das narrativas de *Le Crime des riches* - “Une agonie”- fazer referência a uma outra moradia, a de Vladimir Noronsoff (do romance *Les Noronsoff*), ou melhor, ao seu jardim: frequentemente, é impossível a evocação destas mansões sem a evocação dos seus parques e jardins.

De origem parnasiana, e, sem dúvida, já romântica, o gosto pelos jardins faz parte integrante do universo imaginário do Fim-de-Século e manifesta-se em numerosas obras de muitos autores da época⁴³⁹. Jean Lorrain faz dos parques e jardins um dos cenários privilegiados de vários relatos, quer estes sejam fantásticos quer maravilhosos. “Une agonie”, por exemplo, é interessante a este título visto que o passeio nos jardins de La Mortola (mansão da cidade de Nice) provoca no amigo que acompanha o autor-narrador a evocação de um outro jardim – e de uma outra narrativa – segundo um processo de “*mise en abîme*”. O leitor capta, assim, a força fantasmática de um lugar “encantado” onde uma natureza luxuriante se entrega a uma orgia sensual de plantas e de flores para puro prazer dos olhos:

La Mortola et la fontaine de la Sirène, la Mortola et sa clairière hantée d’agaves monstrueux, énormes, hérissés et coupants, de toutes les nuances et de toutes les formes, pareils a un cénacle de gigantesques pieuvres végétales, la Mortola et ses bois de palmiers, ses champs d’iris et d’anémones où la vision s’impose d’une ronde de nymphes de Botticelli;⁴⁴⁰

O amigo do narrador, surpreendido pela semelhança dos lugares, exclama:

⁴³⁹ Atente-se, a título de mero exemplo, no caso de Albert Samain, na sua recolha intitulada *Au jardin de l’infante*, bem como em numerosos textos de Francis Jammes. Sobre a simbólica dos jardins, consulte-se Monique Mosser/Philippe Nys (dir.), *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, Les Éditions de L’Imprimeur, 1995; Ana Luisa Janeira, *Jardins do Saber e do Prazer*, Lisboa, Edições Salamandra, s/d; Carmen Añón Feliú (dir.), *El Lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Madrid, Editorial Complutense, 1996.

⁴⁴⁰ Jean Lorrain, *Le Crime des riches*, *op. cit.*, p. 144.

- Mais c'est le jardin de Noronsoff! me disait l'ami qui m'accompagnait. Avouez que c'est là que vous avez placé l'agonie de l'éccœurant héros de votre Vice errant.⁴⁴¹

O autor-narrador nega que este espaço seja o do jardim descrito no romance e, estimulado pela curiosidade do seu companheiro em saber a verdade, conta a real agonia do “verdadeiro” conde Noronsoff, morto em Paris e não na sua mansão, como o romance indica. O jardim, que faz apelo ao imaginário, é aqui pretexto para a elaboração de uma versão diferente de um famoso texto de Jean Lorrain na época. É pelo facto de o jardim “real” evocar o jardim do romance no espírito do leitor que o autor-narrador decide contar a “versão original” dos factos. Deste modo, é este espaço privilegiado do jardim que constitui, de facto, o autêntico motor da história. Trata-se de um procedimento literário e o fim sórdido do agonizante conde, rodeado de herdeiros ávidos de fortuna, não será, ao fim e ao cabo, mais do que uma nova invenção de Lorrain.

É a relação intertextual que é aqui fundamental e parece-nos ser significativo que seja precisamente o jardim, espaço real criado pelo ser humano, o espaço por excelência, em Lorrain, da expressão desta dialéctica.

Os parques e os jardins, tal como surgem nos contos deste autor, são frequentemente portadores de angústia e de melancolia. É o caso, por exemplo, de uma novela de *Buveurs d'Âmes*, “Colloque sentimental”, título que sintomaticamente convoca Verlaine. Trata-se de um relato perturbador de uma actriz agonizante cujo amante, que tantas vezes a traiu, se vê agora abandonado pelas mulheres. A tristeza e angústia do casal encontram-se reflectidas no jardim do hotel onde a cena decorre:

Du dehors, dans les glaces sans tain des croisées, le jardin du petit hôtel s'encadrait, tout jaune de la rouille des marronniers et de la floraison des héliéniums, d'une mélancolie d'adieu, malgré la pourpre vive des dahlias simples et des bégonias doubles, sous la morne jonchée des feuilles de platanes pleuvant sur les pelouses. Oh! la tristesse de ce jardin parisien d'octobre se délabrant lentement vis-à-vis l'agonie de cette femme au visage passionné et crispé, au regard dévorant, à la pâleur de morte!⁴⁴²

⁴⁴¹ *Ibidem*, p.145.

⁴⁴² Jean Lorrain, *Buveurs d'âmes*, *Op. Cit.*, pp.266-67.

Em “Trio de masques”, Lorrain, dando vários exemplos de lugares despoletadores de angústia, refere, em primeiro lugar, os parques, atribuindo-lhes, igualmente, o privilégio do terror. Aos parques vêm acrescentar-se outros espaços de predileção do esteta decadente e do poeta que Lorrain pretendia ser, acima referidos:

Oh! les grands arbres bruissants des fonds de parcs d’automne humides et solitaires, les interminables corridors des vieux logis de province à demi abandonnés, les greniers hauts comme des cathédrales, où s’entassent des vieilleries, des paperasses et des malles velues, immobiles depuis des années, et qui ne voyageront jamais plus, les chambres inhabitées des maisons de campagne des grands-parents aujourd’hui morts, la chambre qu’on n’ouvrirait jamais parce qu’il s’y était passé quelque chose (une aïeule y avait été séquestrée), mais la vérité est qu’on y tenait la réserve des fruits et des confitures...⁴⁴³

A frase «*les grands arbres bruissants*» soa como um verso, constitui uma forte “imagem poética”. Esta imagem surge repetidamente em outros contos, tomando contornos do que Mauron classificou como «*métaphores obsédantes*»⁴⁴⁴. Com efeito, reencontramos estas grandes árvores, marcas de uma lembrança de infância⁴⁴⁵, num texto intitulado “Nuit de veille”:

...une grande route longeait la propriété, et nous avions beau être clos de grands murs, ce vieux domaine aux frondaisons éternellement frémissantes n’en est pas moins resté une des terreurs de mon enfance;...⁴⁴⁶

Mais adiante, as grandes árvores do parque familiar são consideradas como responsáveis do estado “maladif” do narrador:

et si je promène de par le monde une nervosité inquiète un peu malade, si ma vie, depuis trente ans et plus, n’est qu’une sorte de convalescence, c’est, je crois, pour avoir trop écouté le vent gémir dans les grands arbres de ce jardin isolé et profond.⁴⁴⁷

⁴⁴³ Jean Lorrain, *Histoires de masques*, Op. Cit., p.62.

⁴⁴⁴ Cf. Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963.

⁴⁴⁵ Podemos considerar a infância como um dos lugares imaginários que favorecem a ideia do *eu* como sujeito pleno. Sob este ponto de vista, seria legítimo que o narrador, ao rememorar a sua infância, acentuasse a plenitude do *eu*. Ora, frequentemente, o sujeito acentua as marcas de “negatividade” que povoaram o seu universo infantil, realçando sentimentos como os de angústia, de medo, de terror.

⁴⁴⁶ Jean Lorrain, *Contes d’un buveur d’éther*, Op. Cit., p. 23.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 24.

O jardim não é então apenas uma “paisagem da alma”, exerce uma verdadeira influência, frequentemente nefasta, de um modo difuso, insinuante, em surdina, sem que muitas vezes o sujeito se aperceba dela. Este facto verifica-se, ampliando-se, num outro conto de Lorrain já citado, “Le Crapaud”, ao qual teremos ocasião de regressar. Trata-se, de novo, de um texto aparentemente autobiográfico, como já referimos. O cenário é o de um grande parque, misterioso e familiar:

Je pouvais bien avoir dix ans, et mes deux mois de grandes vacances de collégien élevé loin des miens et de ma petite ville natale, je les passais dans la propriété d'un de mes oncles, un grand parc tout en profonds ombrages et en eaux dormantes s'allongeait au pied d'une haute hêtraie dévalant au flanc d'un coteau, et cela dans un pays charmant, au nom plus charmant encore, à Valmont;...⁴⁴⁸

A imagem obsessiva do vento nas árvores não tarda aliás, a reaparecer, prenúncio de terror:

... combien je préférerais une promenade à l'aventure, seul, sans personne, dans ce grand parc dont les interminables pelouses m'apparaissaient mystérieuses et comme baignées d'une clarté de rêve entre leurs hauts massifs de peupliers, de hêtres et de bouleaux; et certains rideaux de trambles dorés se dressant en quenouilles sur le bord de l'étang, j'en aimais, non sans une certaine étreinte au cœur, le feuillage éternellement inquiet.⁴⁴⁹

É neste espaço governado por *rideaux de trembles dorés*, espaço da propriedade familiar, que se produz o encontro com o sapo, animal famélico, satânico. O jardim “maravilhoso” – o narrador, nas primeiras páginas, não deixa de descrever a sua beleza – revela-se, como acontece em muitos outros contos, um espaço habitado pelas forças do mal. Quer se trate das esplanadas de Noronsoff, do parque de La Mortola ou ainda do húmido jardim de Outubro de “Colloque sentimental”, todos estes lugares propiciam sentimentos de melancolia e até, por vezes, despoletam uma experiência do mal. O jardim, lugar “artificial”, criado pelo ser humano, pela mão do Homem para dar uma ilusão de Natureza, é também o lugar do excesso de beleza - mais belo do que a própria Natureza - que incita as personagens a pensar na sua própria vida, na passagem do tempo, no passado, na morte.

⁴⁴⁸ Jean Lorrain, *Histoires de masques*, Op. Cit., p. 232.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p.233.

9.4 O poema em prosa, género decadente.

Se bem que Jean Lorrain nunca se tenha referido explicitamente ao “poema em prosa”, nem sequer tenha utilizado esta designação para caracterizar os seus textos, algumas das suas novelas e crónicas da vida parisiense do Fim-de-Século (bem como muitos dos seus contos) podem ser lidas como verdadeiros poemas em prosa, apesar da dificuldade de definição canónica do género⁴⁵⁰.

Em nosso entender, a qualidade poética da prosa de Lorrain bem como a própria forma das suas narrativas breves, a economia de meios, a brevidade do texto e a frequente repetição de frases no interior ou no final das suas narrativas, a presença recorrente de todos estes elementos legitima a possibilidade da leitura destas narrativas breves como poemas em prosa.

Em “Celle qu’on tue”, uma das crónicas da recolha *Une femme par jour*, a frase liminar, retomada no fim da narrativa, fecha o texto num quiasmo que lhe confere a sua unidade poética e, formando uma espécie de refrão, torna-o semelhante a uma canção:

Elle est cet été à Evian et, dans l’ensoleillement de ce radieux septembre,
elle promène au pied des glaciers crêtés d’argent violâtre l’éclatante fleur
de ses dix-huit ans.⁴⁵¹

Neste breve passo note-se, por exemplo, o ritmo ternário, a aliteração em [ã] bem como o “aumento” progressivo das frases.

Estas pequenas “vinhetas” da vida parisiense e provinciana da época apresentam-se como “miniaturas” simultaneamente simbolistas e naturalistas (e, por vezes, hiper-realistas), quadros, caricaturas, cartazes.

⁴⁵⁰ Cf. Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, Paris, Nizet, 1959 e Mary Ann Caws/Hermine Riffaterre, *The Prose Poem in France*, New York, Columbia University Press, 1986. Consulte-se ainda Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979 e o número 91 da revista *Littérature*, 1993.

⁴⁵¹ Jean Lorrain, *Une femme par jour*, Paris, Christian Pirot, 1983.

É sabido que o poema em prosa sempre estabeleceu estreitas relações com a pintura⁴⁵². Relembremos que Aloysius Bertrand dá como subtítulo, ao seu *Gaspard de la nuit*, “Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot”. Baudelaire, a grande figura tutelar do poema em prosa na França de oitocentos⁴⁵³, no seu prefácio a *Le Spleen de Paris*, regista estas significativas palavras a propósito da influência na sua obra do livro de Bertrand:

C'est en feuilletant pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la nuit, d'Aloysius Bertrand (...) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.⁴⁵⁴

O vocábulo “pintura”, se bem que utilizado aqui por Baudelaire como sinónimo de “descrição”, é significativamente convocado pelo autor ao assumir-se como o “pintor da vida moderna”.

A crítica de Jean Lorrain sempre chamou a atenção para os “talentos de colorista” deste esteta finissecular. Com efeito, Lorrain constrói muitos dos seus textos breves em prosa como quadros impressionistas, utilizando a cor como os pintores impressionistas o fizeram. Repare-se nestas linhas extraídas de “*Âmes d'automne*”, texto liminar da recolha a que dá título:

Oh! Le gigantesque chandelier de la tour Eiffel, se profilant à jour avec sa précise armature de fer sur les coteaux rouillés de Meudon et de Sèvres, la laque trempée de rose de la Seine déjà crépusculaire...⁴⁵⁵

A última imagem, esta *laque trempée de rose*, evoca o “japonismo”, tendência estética que tanta influência exerceu no domínio das artes pictóricas na época. Note-se que a torre Eiffel, metaforicamente assimilada a um castiçal, não é “criticada” devido à sua falta de valor estético (como numerosos escritores da época a consideravam⁴⁵⁶) mas, pelo contrário, perfeitamente integrada na paisagem moderna,

⁴⁵² Cf. Suzanne Bernard, *Le Poème en prose...*, Op. Cit.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 229.

⁴⁵⁵ Jean Lorrain, *Ames d'automne*, Paris, Fasquelle, 1898, p. 3.

⁴⁵⁶ Vide, a este propósito, o artigo de Françoise Gaillard, “La Tour Eiffel ou les paradoxes de la modernité”, in *Revue des sciences humaines*, n° 218, 1990, pp. 117-132.

elemento integrante da sua particular “poesia”. Tal como em Baudelaire, é no desejo de “pintar” uma vida moderna que Lorrain dá forma a estas “miniaturas”, a estas pequenas “cenas” que se apresentam como espécie de breviário das paisagens e dos costumes de Fim-de-Século.

É evidente, em nosso entender, o recorte parnasiano destas “pequenas telas” visto que a estética parnasiana, interessada na promoção da pureza das formas, privilegia recorrentemente a descrição de “cenas fixas”, quer sejam mitológicas quer sejam reproduções de quadros célebres. Assim, é significativo que as recolhas de poemas de Lorrain sejam colocadas sob a égide de pintores como Botticelli e Gustave Moreau⁴⁵⁷. Ora, se as suas narrativas breves não reproduzem, em geral, famosos quadros de mestres consagrados mas, pelo contrário, cenas da vida quotidiana da classe aristocrática e da burguesia e do povo, é precisamente devido à sua dimensão prosaica, nos dois sentidos do termo, ou seja, “escritas em prosa”, de uma temática e de um estilo menos “elevados”, e próximas do registo jornalístico do “*fait divers*”.

Enquanto também “pintor da vida moderna”, Jean Lorrain utiliza preferencialmente a prosa. O próprio género (o poema em prosa) é recente, não tendo mais do que cerca de cinquenta anos no momento em que Lorrain escreve os seus textos-crónicas nos anos 80. Lembremos ainda que a prosa é o registo “obrigatório” do jornalista. Lorrain-jornalista, aliás, renunciará progressivamente ao cultivo do verso para se dedicar, quase exclusivamente, à narrativa breve.

Poderemos ler, deste modo, os textos de Lorrain como uma espécie de instantâneos fotográficos (a fotografia é, com efeito, uma nova arte na época), como “clichés” da vida moderna. O modo como os textos tentam reproduzir a vida na sua imediatez, o modo como Lorrain “enquadra” os motivos e temas que capta no

⁴⁵⁷ Repare-se no próprio título de muitas composições poéticas de Jean Lorrain (“Devant un Cranach”, “Devant un Franz Hals”, por exemplo), que não deixam dúvidas sobre as influências pictóricas do escritor.

quotidiano da urbe moderna, aproximam estas narrativas dos instantâneos fotográficos de Paris, capital da modernidade, dos que, mais tarde, Brassai e Doisneau nos darão a ver. Em Lorrain, no entanto, estes retratos são “ácidos”, decadentes, de um “erotismo perverso”, sobretudo no tratamento de figuras femininas (“Celle qui s’en va”, “Celle qui reste”, “Celle qu’on tue”), mas que não poupa os homens, como em “L’amoureux d’étoffes”, narrativa de um fetichista, ou em “La chevelure”, texto em que vemos o herói cortar o cabelo das mulheres na rua para com ele se cobrir voluptuosamente na intimidade.

Estas narrativas breves traçam um quadro da vida moderna em toda a sua “estranheza”, denunciando a sua corrupção, exibindo os seus “vícios”, “pintando-os” em grandes traços. Jean Lorrain, “pintor” de atmosferas, como já referimos, privilegia particularmente as atmosferas sórdidas, melancólicas, “fantásticas”. Na recolha *Âmes d’automne* encontramos seres que reiteradamente “arrastam” o seu tédio, o seu desgosto da vida em lúgubres paisagens parisienses ou nos seus espaços suburbanos:

Voici l’époque monotone où les nerfs des aimants et des sensitifs commencent à se tendre douloureux et à vibrer écorchés, mis à vif dans la mélancolie des couchants de turquoise et des ciels de vieux jade, ces horizons délicieusement nuancés comme de vieilles étoffes, que les brumes d’octobre disposent au-dessus des silhouettes familières et des coupes connues des monuments de Paris.⁴⁵⁸

E mais adiante, num passo de claro recorte baudelairiano: «*Chez tous et chez toutes, le spleen se réveille, le spleen né de l’ennui de vivre, et de la peur d’aimer.*»⁴⁵⁹.

As frases-orações longas e “líricas”, que Proust cultivará⁴⁶⁰, já se encontram em Jean Lorrain. Este “lirismo” é acentuado pela presença de emotivos “Oh!” vocativos – obsessivamente presentes na prosa de Lorrain – que acrescentam, de imediato, a estes textos um claro “sopro poético”, não apenas na modulação da voz mas também numa tentativa desesperada de captar a realidade moderna na sua

⁴⁵⁸ Jean Lorrain, *Âmes d’automne*, Op. Cit., p. 2.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p.7.

⁴⁶⁰ Cf. Jean Milly, *La Phrase de Proust*, Paris, Editions Champion, 1983.

multiplicidade, em particular no instante, numa espécie de expiração. Contudo, estes momentos fortemente líricos são frequentemente salientados pela presença inesperada de um humor ácido, de uma ironia de café-concerto, dada a coexistência quase oximorónica do “lirismo” e da ironia. O texto acima citado, por exemplo, conclui-se com estas frases:

Comme le ciel saigne étrangement ce soir au-dessus de ce viaduc, et comme les feuilles s'égouttent tristement le long de cette berge, où pétaradent des tirs et beuglent des guinguettes... Il y aura, je parie, encore des suicides aux faits divers des journaux de demain.⁴⁶¹

A antepenúltima frase é ainda fortemente poética, bem “orquestrada” no seu ritmo ternário, realizando a união do visual-pictórico (*ce ciel qui saigne étrangement*) com notações auditivas, as dos sons da festa⁴⁶², produzindo um efeito sinestésico fortemente “poético”. No entanto, a última frase, de recorte prosaico, reconduz-nos abruptamente a uma realidade sórdida, invocada num tom aparentemente “objectivo” que seria a da pura verificação se não fosse a implícita ironia que resulta da justaposição sintagmática sem transição, a de Lorrain “satirista”. O “eu” de *je parie* é, aliás, anónimo, visto aparecer pela primeira (e última) vez neste momento final da narrativa. Trata-se de uma primeira pessoa que é aqui porta-voz de um sentir colectivo, de uma “moral” convencional, de um senso comum, ponto de vista que relativiza a “pretensa objectividade”. Esta união do “humor negro” e da sabedoria popular também a vamos encontrar em outros momentos da obra de Jean Lorrain como, por exemplo, no já citado texto “L’homme des berges”:

C’est enlinceulé dans une longue blouse bleue de laitier, une Desfoux enfoncée jusqu’aux oreilles sur les guiches en rouflaquettes, les pieds ballands dans des espadrilles, que surgit, à l’heure trouble des crépuscules, l’anonyme et hideux homme des berges.⁴⁶³

Nesta narrativa breve é marcada a qualidade poética da prosa de Lorrain não apenas no ritmo da frase como também ao nível das próprias sonoridades:

⁴⁶¹ Jean Lorrain, *Ames d’automne*, *Op. Cit.*

⁴⁶² Note-se igualmente as sonoridades, a acumulação de sibilantes, a progressiva cacafonia das fricativas, dentais, líquidas, as aliteraões, linguisticamente miméticas da cena descrita.

⁴⁶³ Jean Lorrain, *Histoires de masques*, *Op. Cit.*, p. 121.

L'air presque d'un flâneur sans la bizarre mobilité des yeux, il rôde et muse au bord de l'eau, du Point-du-jour à Billancourt, s'attardant aux gymnastiques en plein vent et aux guinguettes.⁴⁶⁴

Reencontramos neste espaço o cenário dos subúrbios da grande urbe, lugar privilegiado do excesso em Jean Lorrain, como anteriormente já referimos.

A “estranha poesia moderna”, que emana das paisagens suburbanas, apodera-se igualmente das personagens oriundas de classes sociais mais elevadas. Não é, portanto, surpreendente que no texto intitulado “L’aveu”, a protagonista (uma mulher da burguesia parisiense) confesse a sua mórbida atracção pelos espaços suburbanos, em palavras que facilmente podem ser lidas como expressão da sensibilidade decadente:

Oh! les paysages de banlieue, les longues avenues effeuillées, avec ça et là les volets peints en rouge d'une guingette et les trapèzes d'un gymnase, où les hommes font des poids; oh! la station du Point-du-jour et son public d'habitues mûrs pour la guillotine; oh! la fête de Montmartre et ses baraques à quinquets presque éteints sous l'averse, comme tout cela hante mon souvenir.⁴⁶⁵

As obsessões que Lorrain traça e retraça nos seus “poemas em prosa”, essas imagens decadentemente melancólicas que “*hantent le souvenir*”, não são apenas as da burguesia urbana, as do povo ou dos habitantes dos *bas fonds* das grandes cidades modernas. São também expressão da sensibilidade do eu do escritor, da *persona* do autor que tende constantemente a multiplicar-se, a polarizar-se obsessivamente num “jogo de máscaras”, em reiterados gestos de camuflagem que revelam a consciência dolorosa de um vazio a preencher, como anteriormente notámos.

Com efeito, Lorrain constrói a sua obra literária em torno de uma ausência. Obra fragmentada, des-centrada, excêntrica, tal como o seu autor, um “excêntrico” da época. O já referido texto “Le Crapaud”, publicado em 1891, narrativa aparentemente autobiográfica ou “autográfica”, na acepção de Philippe Lejeune⁴⁶⁶, que pode ser lido igualmente como um poema em prosa, é exemplo da expressão da

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p.122.

⁴⁶⁵ Jean Lorrain, *Ames d'automne*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁶⁶ Philippe Lejeune, *Op. Cit.*

vivência disfórica e obsessiva de uma culpabilidade que o narrador tenta apagar sem verdadeiramente o conseguir. Leia-se, a este título, os momentos inaugurais da narrativa, de amplo ritmo, de frases longas, quase sem pausas:

C'a été une des plus affreuses impressions de mon enfance et c'en est resté peut-être le plus tenace souvenir; vingt-cinq ans ont passé sur cette petite mésaventure d'écolier en vacances, et je ne puis encore évoquer la minute sans sentir mon cœur chavirer sous mes côtes et me remonter jusqu'à la hauteur des lèvres dans une indicible nausée de frayeur et de dégoût.⁴⁶⁷

O carácter paradisíaco do cenário natural (o parque de Valmont, *un grand parc tout en profonds ombrages et aux eaux dormantes s'allongeant au pied d'une haute hêtraie dévalant au flanc d'un coteau, et cela dans un pays charmant*), onde o narrador passa as suas férias escolares, é, de imediato, negado, visto que neste lugar agradável ocorreu um acontecimento horrível, marcadamente traumatizante para a criança. O próprio nome do parque, “Valmont”, evoca um cenário natural privilegiado e reproduz esta doce justaposição do vale e do monte que o narrador descreve. Mas o nome do parque, ainda mais encantador do que a região onde se encontra, não evoca apenas um espaço natural, pertence igualmente à cultura, ao designar também o herói de um romance, «*le plus cruel et le plus dangereux du 18e siècle*»⁴⁶⁸. O nome do lugar indicia, portanto, uma ambivalência, assumindo diferentes valores – positivo ou negativo – consoante os referentes.

Se em “Valmont” se ler a associação do vale e da montanha, elementos da paisagem natural, teremos aparentemente um valor positivo, designando o cenário edénico de umas férias escolares felizes. Se, pelo contrário, o vocábulo remeter o leitor para um saber cultural (literário), teremos a evocação do terrível aristocrata que pervertia a inocência e, deste modo, indicia um perigo latente, o perigo de um encontro “diabólico” ou pelo menos disruptor. Assim, o nome do lugar indica desde logo o que constituirá na realidade a acção do conto: a história de uma “ligação

⁴⁶⁷ Jean Lorrain, *Histoires de masques*, *Op. Cit.*, p. 232.

⁴⁶⁸ Jean Lorrain, *Contes d'un buveur d'éther*, *Op. Cit.*

perigosa”. Deste modo, o que acontece é nova coexistência oximorónica entre natureza e cultura, paraíso e inferno, sem que haja lugar à escolha: o momento em que deixa de haver fronteira é o momento da “caoticização” do espaço e do sentido. História, em primeiro lugar, de uma inocência que se contempla: a criança de dez anos de idade que passa as suas férias em Valmont e que gosta de se isolar junto de uma fonte de água cristalina e pura. A fonte é simultaneamente símbolo de pureza e de solidão, lugar de um procurado refúgio:

Epris que j'étais déjà, tout enfant, de solitude et de rêverie, plein d'une peur instinctive des jeux bruyants des garçons et des taquineries déjà coquettes des filles (...) une de mes joies (...) était de boire éperdument l'eau bleuâtre et glaciale”.⁴⁶⁹

Há nesta solidão de criança sonhadora uma evidente reactivação do mito de Narciso: o que a criança vem fundamentalmente celebrar neste lugar calmo, fora do mundo, é a sua pureza, a sua inocência, pureza e inocência reflectidas pela fonte e pelo gesto de absorção das suas águas claras. Mas no seio destas águas cristalinas vai surgir a mancha, a nódoa: o sapo, tradicionalmente associado ao diabo e às forças do mal. Depois de ter bebido esta límpida água da fonte, a criança apercebe-se de que um animal imundo jaz no fundo da fonte cuja pureza das águas não era, portanto, senão aparente. A descrição deste animal não tem nada de “realista”, encontrando-se o início do fragmento mais próximo do imaginário naturalista:

Un immonde crapaud, pustuleux et grisâtre (...) un ventre d'un blanc laiteux traînant entre ses pattes, ballonné et énorme, tel un abcès prêt à crever. (...) C'était d'ailleurs un crapaud monstrueux, comme je n'en ai jamais vu depuis, un crapaud magicien, tout au moins centenaire, demi-gnome, demi-bête du sabbat, comme il en est parlé dans les contes, un de ces crapauds qui veillent, couronnés d'or massif, sur les trésors des ruines, une fleur de belladone à la patte gauche, et se nourrissant de sang humain.⁴⁷⁰

O horror da visão é reforçado pelo aparente olhar do animal (*C'étaient deux yeux ronds à paupières membraneuses horriblement fixés sur les siens*). A fixidez do olhar

⁴⁶⁹ *Ibidem.*

⁴⁷⁰ *Ibidem.*

do sapo não é, no entanto, sinal do medo do animal devido à presença da criança.

Pelo contrário:

Le crapaud, dont les yeux avaient semblé me fixer tout d'abord, avait les deux prunelles crevées, les paupières sanguinolentes, il s'était réfugié dans cette source, supplicé et pantelant, pour y mourir.⁴⁷¹

A criança aproximou-se da fonte para beber das suas águas e esta fonte, em vez de reflectir a sua inocência, reenvia-lhe a imagem de um monstro. Deste modo, a fonte – símbolo de pureza – é pervertida em símbolo da danação. Com efeito, neste texto, o tema do herói inocente encontra-se “minado” desde o início: na fonte os olhos da criança reflectem-se nos olhos do “monstro” moribundo, que é, afinal, vítima; ou seja, a inocência e a pureza são, de imediato, designadas como uma ilusão.

Poder-se-ia ver, na figura diabólica do sapo, a aparição, sugerida pelo nome do parque (Valmont), da figura do “perversor” que destruiria a inocência primitiva. No entanto, o texto não permite, de facto, esta leitura. Se os olhos da criança se confundem com os do sapo, é porque ela mesmo participa do “imundo” e do “demoníaco”. É porque a própria criança é “culpada”, é porque o próprio “paraíso infantil” alberga outras crueldades e outros monstros. O narrador confessa que o prazer experimentado pela criança em ir até à fonte é *«triplée par la conscience de ma désobéissance»* e, com efeito, a visita à fonte era proibida. Deste modo, o prazer da criança releva fundamentalmente de uma transgressão: *«Mes joies je les aimais déjà presque coupables, aiguisées, affinées par l'attrait des choses défendues.»*⁴⁷².

Neste passo do conto o advérbio “*déjà*”, repetido aliás várias vezes ao longo do texto, assinala a vacuidade da procura de uma inocência primitiva. O mal está no coração do ser humano desde as suas origens, não sendo o sapo mais do que uma imagem especular da criança, o instrumento da tomada de consciência da inquietante e perturbadora perenidade do diabólico. Se a figura monstruosa do sapo é cega, é porque não tem visão a não ser a da criança e se o animal vem morrer na fonte é

⁴⁷¹ *Ibidem.*

⁴⁷² *Ibidem.*

porque ela não é mais do que uma imagem do desejo de morte. E, de facto, o que a criança mais aprecia no lugar onde a fonte se encontra é a calma, a tranquilidade quase mortuária deste espaço: «*Et puis on était si bien dans cette retraite, dans l'ombre calme et comme éternelle de ces grands sapins, les yeux reposés par le velours des mousses.*»⁴⁷³.

A sujidade e a morte, eis o que a criança encontra ao contemplar-se nas águas da fonte e se ela as vê e reconhece é porque elas, afinal, já estão em si mesma. Assim, pode ler-se neste texto a consciência de uma fatalidade e a impossibilidade do encontro, para além do sentimento de culpa, de um espaço inocente e feliz. Jean Lorrain trabalhará profusamente este tema obsessivo.

Ao contrário do que poderíamos ser levados a pensar, este texto não é tanto a simples expressão ou recordação de um “traumatismo de infância”, mas um texto extremamente elaborado que propõe uma interpretação do destino do “eu”, interpretação que pressupõe a consciência de uma nódoa (de um pecado) essencial e original.

O encontro com o monstruoso sapo não é apenas o relato de uma experiência pessoal, autobiográfica, que o texto teria por função elucidar, mas é já a elaboração de uma interpretação geral dos seres e do mundo, marcadamente finissecular, imbuída de uma sensibilidade decadente, elaboração que Lorrain incessantemente retoma em outros momentos da sua obra literária. “Le Crapaud” data de 1895. No mesmo ano, precisamente a 12 de Outubro, Jean Lorrain propõe uma nova versão do tema do sapo monstruoso e diabólico: “La Princesse au sabat”⁴⁷⁴.

Se o primeiro conto é escrito na primeira pessoa (remetendo para a possibilidade de aí se ler um relato eminentemente autobiográfico), “La Princesse au sabat” é, aparentemente, uma narrativa impessoal. A uma primeira leitura estes dois

⁴⁷³ *Ibidem.*

⁴⁷⁴ Jean Lorrain, *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*, Paris, Séguier, 1993.

textos podem, assim, parecer contraditórios. Mas “La Princesse au sabat” narra a história da princesa Ilsée que, a exemplo da criança de “Le Crapaud”, apenas ama “os espelhos e as flores”, exibindo um narcisismo absoluto:

La princesse Ilsée n'avait jamais regardé ni les hommes ni les femmes, elle se mirait dans les yeux de tous, comme dans une eau plus bleue et plus profonde et les prunelles de son peuple étaient pour elle autant de vivants et souriants miroirs. La princesse Ilsée n'aimait qu'elle même.⁴⁷⁵

A princesa passa o seu tempo a banhar-se na “água gelada” e contempla com prazer os monstros esculpidos que “vomitam” a água da banheira. Trata-se de duas rãs de «*grands yeux cerclés d'or*», figuras monstruosas pelas quais a princesa nutre uma inquietante predileção ao ponto de exigir que o seu palácio seja povoado destas horríveis criaturas. Num dia de Setembro, longe do seu castelo, é vítima de um malefício (que é simultaneamente um sonho): vê todas as suas rãs quebrarem-se em pedaços e, deste modo, já não consegue ver-se a si mesma. Os seus espelhos só lhe reenviam a imagem do vazio.

O argumento deste conto não é evidentemente semelhante ao de “Le Crapaud” mas a aproximação dos dois textos parece-nos significativa. Em ambas as narrativas sugere-se uma relação entre o ser (o “je” da criança e Ilsée, a princesa) e a sua imagem. Em “Le Crapaud”, o “eu” vê um ser monstruoso na água e em “La Princesse au sabat” Ilsée vive rodeada de monstros que destacam a sua beleza. No primeiro caso, o “eu” criança acredita ainda na sua inocência e descobre na fonte, de um modo doloroso, a sua culpa. No segundo texto, o nome da heroína, Ilsée, reenvia ao pronome “il”, ou seja, ao desdobramento, ao duplo: o eu transformou-se em ele e “sabe” que não é inocente mas culpado de narcisismo. Ilsée gostava de se contemplar nos espelhos, gostava de se rodear de seres monstruosos que faziam ressaltar a sua beleza, a sua superioridade. Contudo, os monstros são destruídos ao mesmo tempo que o reflexo de Ilsée no espelho. Monstros e princesa são um só. Não existe inocência primordial mas um desdobramento de culpa: Ilsée é culpada por se amar

⁴⁷⁵ Jean Lorrain, “La Princesse au sabat”, in *Princesses d'Ivoire et d'ivresse*, Op. Cit., p. 51.

narcisicamente e por, ao amar-se, amar afinal um monstro. Este texto, aliás, constrói-se num fechamento absoluto, iniciando-se por uma constatação (*la princesse Ilsée n'aimait que les miroirs et les fleurs*) e terminando por uma “moralidade sarcástica” (*la princesse Ilsée aimait trop les miroirs et les fleurs*). Atitude exclusiva marcada pela restrição (*ne...que*) que isola a princesa, como a criança de “Le Crapaud” se isolava dos rapazes e raparigas da sua idade, numa atitude de narcísico menosprezo.

Isolar-se, excluir-se, são modos de afirmação de uma diferença e de uma superioridade vivida no excesso, o único modo, para Lorrain, de ser diferente. O pecado, a sujidade, são então universais e nada nem ninguém é inocente. Resta o objecto, a perversão ostentada, o vício exacerbado, modo excessivo do estar no mundo.

A obra de Jean Lorrain não constitui, deste modo, uma tentativa de fundação de uma inocência primitiva, para além da perversão, mas, pelo contrário, o lugar onde se irão expor até ao limite todas as culpas, todos os vícios, numa obsessiva multiplicação de máscaras, num culto do artifício, numa aproximação cada vez mais angustiada à consciência do vazio, à inevitabilidade da morte. A máscara, em Lorrain, não dissimula, não esconde mas, pelo contrário, é o instrumento de uma revelação. O esteta decadente revela que por detrás da máscara não existe nada a não ser violência, vazio e morte. E a sociedade de Fim-de-Século (que Lorrain “pinta” em traços impressionistas) é uma sociedade “mascarada”, expressionisticamente grotesca, uma *Belle Epoque* “travestida” que sabe caminhar para um fim que se aproxima. A máscara é, assim, reveladora da organização social e funciona como uma espécie de grelha de leitura.

A obra literária de Lorrain, multiplicando-se, tal como a máscara, em inúmeras facetas, “estilhaçando-se” em fragmentos diversos, em vários géneros e subgéneros que se relacionam entre si, num ostensivo jogo de reenvios, coloca-se deliberadamente na periferia dos modelos realistas-naturalistas canonicamente consagrados, mantendo com eles uma tensão constante.

Já anteriormente referimos que uma das características principais da literatura decadentista é, porventura, uma certa forma de confusão deliberada entre os géneros. Os textos híbridos de Jean Lorrain são frequentemente difíceis de classificar do ponto de vista genológico. Muitas das suas narrativas breves reaparecem sob a forma de romance, outras podem ser lidas, como tentámos demonstrar, como poemas em prosa. Quadros da “vida moderna”, representação de um tempo histórico agónico, estes textos breves, apropriando-se das técnicas pictóricas, constituem o essencial de uma obra marcadamente finissecular.

Na obra de Lorrain encontram-se, misturadas, as diferentes classes sociais da época, todas as facetas contraditórias de um esteta de fim-de-século (e com ele e através dele, toda uma sociedade), as suas angústias, os seus medos e fantasmas, as divagações (para retomarmos um termo mallarmeano), por vezes um pouco grotescas, imagens de Epinal, compostas nos seus diferentes quadros, privilegiando o ritmo, a linha, a cor em detrimento da história. Ou seja, as vozes múltiplas de uma literatura nova que se procura a si mesma, ensaiando definitivos caminhos de modernidade.

À excepção das narrativas mitológicas a que anteriormente fizemos alusão e que são em número restrito, a maior parte dos contos fantásticos de Lorrain dão-nos algo a ver no próprio momento – algo acaba de acontecer ou algo se passa mesmo sob os nossos olhos – numa espécie de captação do instante que faz do leitor uma testemunha e/ou um “voyeur”.

De facto, a circunstancialidade e a quase simultaneidade – comuns, aliás, ao texto jornalístico que, como já referimos, Lorrain cultivou com mestria – remetem o escritor para aquela franja de criadores literários da segunda metade de oitocentos que Jacques Dubois designou como “romancistas do instantâneo”⁴⁷⁶ e que, de modo

⁴⁷⁶ Cf. Jacques Dubois, *Romanciers Français de l’Instantané au XIX siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

obviamente diverso, mas irmanados por uma mesma sensibilidade, por um mesmo temperamento imaginativo e por um estilo de índole *artiste* (o “espírito fim-de-século” que impregna as suas obras), recusaram deliberadamente os modelos dominantes do Realismo-Naturalismo.

Em Jean Lorrain, o quadro em que a acção (ou acções) decorre(m) é de recorte realista e a intriga frequentemente verosímil. Jean Lorrain pode, assim, ser considerado como um autor que cultivou o que poderíamos designar, na esteira de Franz Hellens⁴⁷⁷, como “fantástico real”: o fantástico de Lorrain raramente faz apelo ao sobrenatural que, como anteriormente referimos, corresponde mais à “panóplia” do conto tradicional.

Há, de facto, algumas raras “aparições”, como a do Marquês de Sade, por exemplo, esqueteando uma mulher no hotel particular que ele teria ocupado em Passy, mas na maioria das vezes o fantástico “surge”, pelo contrário, de “pequenas coisas” do quotidiano mais banal.

O “décor”, o enquadramento espaço-temporal e a intriga são reduzidos à sua mínima expressão, anotando-se apenas os elementos indispensáveis à construção da narrativa: um comboio suburbano, uma noite de Carnaval, neva, um homem mascarado senta-se. Nota-se algo de estranho, de pouco comum na sua indumentária (“L’un d’eux”). Situações de excepção, captadas no decorrer da vida quotidiana em que um sentimento de mal-estar, de “inquietante estranheza”, se manifesta de um modo difuso, na inclusão do bizarro e do estranho, do grotesco, que se materializam, pouco a pouco: eis a “matéria” do conto fantástico de Lorrain em que o desenlace é muitas vezes incompleto ou inexistente, deixando o leitor insatisfeito na sua curiosidade e frequentemente perplexo.

Podemos, assim, considerar que Jean Lorrain se afasta dos modelos convencionais do conto já consagrados pela tradição. Não utiliza, por exemplo, como

⁴⁷⁷ Cf. Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Bruxelles Amiens, Sodi, 1967.

modelo de narrativa, a estratégia do aumento progressivo da tensão que culmina num desenlace final. Pelo menos não utiliza esta estratégia de um modo tão sistemático como o faz Maupassant⁴⁷⁸, seu contemporâneo, se bem que ambos os autores partilhem um comum apreço pelo irracional interior, pelo “realismo visionário”, explorando ambos um decadente culto da nevrose, uma “literatura das perversões”, experimentando ambos o “mal du siècle”, fruto de um sentimento colectivo de perda e de crise, como temos vindo a referir.

Frequentemente, os contos e novelas fantásticas de Lorrain, narradas na primeira pessoa, são pretexto para um exercício de escrita aparentemente autobiográfica, de ficcionalização do “eu”⁴⁷⁹ e “Le Crapaud” como “Le Mauvais gîte”, textos publicados em *Sensations et souvenirs* (1895) - e posteriormente incluídos em *Histoires de masques* (1900) - são mesmo narrativas baseadas em experiências pessoais⁴⁸⁰. A dedicatória do segundo texto (*Pour Joris-Karl Huysmans qui l’a connu*) tal como as descrições são uma clara referência ao apartamento habitado por Lorrain na Rue de Courty. No já citado estudo de Todorov, este crítico afirma que o “eu” confessional é o processo retórico mais utilizado nos contos fantásticos ao longo do século XIX:

Le narrateur représenté convient donc parfaitement au fantastique. Il est préférable au simple personnage, lequel peut facilement mentir, comme nous le verrons sur quelques exemples. Mais il est également préférable au narrateur non représenté, et cela pour deux raisons. D’abord, si l’événement surnaturel nous était rapporté par un tel narrateur nous serions aussitôt dans le merveilleux: il n’y aurait pas lieu, en effet, de douter de ses paroles; mais le fantastique, nous le savons, exige le doute... En deuxième lieu et ceci se lie à la définition même du fantastique, la première personne “racontante” est celle qui permet le plus aisément l’identification du lecteur au personnage, puisque, comme on sait, le pronom “je” appartient à tous.⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Sobre o fantástico em Maupassant, para além dos estudos já citados, consultem-se as seguintes obras: Charles Castella, “Une ‘divination’ sociologique: les Contes fantastiques de Maupassant (1875-1891)”, in Louis Forestier (org.), *Agencer un univers nouveau*, Paris, Minard, 1976 e mais recentemente AA.VV, *Maupassant et l’écriture*, Actes du colloque de Fécamp sous la direction de Louis Forestier, Paris, Editions Nathan, 1993, em particular o estudo de Jean Salem “Le bestiaire imaginaire de Guy de Maupassant”, pp. 129-138.

⁴⁷⁹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1981.

⁴⁸⁰ Vejam-se as biografias de Jean Lorrain já citadas.

⁴⁸¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Op. Cit., pp. 88-89.

É este, seguramente, o caso de Lorrain que procura, com efeito, a identificação do leitor com os seus protagonistas, mas que obtém, além disso, um claro prazer na polarização do seu eu, ao identificar-se com o “eu” das suas personagens que dizem “je”. Em “Le double”, Jean Lorrain encontra-se seguramente por trás do escritor de renome que um jovem visita com o objectivo de lhe tecer rasgados elogios. Talvez possamos encontrar na ausência de memórias ou de diário no conjunto da obra de Lorrain a explicação para o evidente prazer que o escritor sente na escrita de contos que são a expressão das suas experiências pessoais, dos seus medos, das suas angústias e “fantasmas”.

Este “jogo de espelhos” é tanto mais importante quanto lhe permite o projectar-se nas suas narrativas - frequentemente em várias personagens no interior de uma mesma narrativa - e de fruir desta multiplicação, num exercício narcísico que corresponde também ao prazer confesso do disfarce. Procura de identidade, necessidade de afirmação da multiplicidade do “eu”, desdobramento de personalidade, perda da identidade, todas estas obsessões surgem recorrentemente nas narrativas de Lorrain e constituem indubitavelmente traços de modernidade. Obsessões que constituem lugares comuns da literatura fantástica - mas não apenas da literatura fantástica - e se encontram em numerosos contos, a obsessão do duplo, antes de tudo, tão ao gosto dos românticos e de que Nerval dá conta em Aurélia, antes de Maupassant retomar o tema em “Le Horla”.

Talvez o mais específico nas narrativas de Lorrain seja o que se poderá designar, na esteira de Deleuze e Guattari, os “*devenir-animaux*”⁴⁸². Com efeito, Jean Lorrain recorrentemente explora estes fenómenos nos seus contos - talvez provocados ou agravados pelo uso do éter - com uma frequência que nos impossibilita de os considerarmos simples processos retóricos ou literários pontuais. Em “Un Crime inconnu”, por exemplo, o amigo do jovem carnicheiro, ao vestir o seu

⁴⁸² Veja-se Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972 e, dos mesmos autores, *Mille-plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

fato, torna-se metonimicamente no monstro que a indumentária representa, não apenas aos olhos do seu companheiro receoso e embriagado mas, igualmente, para o narrador colado ao buraco da fechadura:

Je ne reconnaissais plus mon homme, comme grandi dans cette gaine de soie vert pâle, qui l'amincissait encore, et le visage reculé derrière un masque métallique, sous ce capuchon de velours sombre. Ce n'était plus un être humain, qui ondulait, mais la chose horrible et sans nom; la chose d'épouvante, dont la présence invisible empoisonnait mes nuits de la rue Saint-Guillaume, avait pris forme et vivait dans la réalité.⁴⁸³

Voltaremos, mais adiante, a estas configurações estranhas e inquietantes. De momento, assinalemos apenas, nesta alusão, o facto de o repetido recurso a estas figuras, ser, em nosso entender, uma das manifestações do fantástico em Lorrain. Trata-se de manifestações específicas da referida “inquietante estranheza”. Estas fobias relevam do que é inumano no Homem, do seu lado “animalesco”, manifestações do animal que dorme em cada ser, expressões simbólicas do instintivo. Ameaça de agressão, ruptura com o familiar quotidiano, intrusão do estranho e do perturbante no seio da realidade conhecida, o fantástico conduz-nos ao seio das pulsões e “faz falar” o “inconsciente” que as governa.

A máscara, importante símbolo em Lorrain, como temos vindo a insistir, é igualmente um elemento e factor do fantástico⁴⁸⁴. De todos os estetas finisseculares, Jean Lorrain terá sido, porventura, aquele que, de um modo mais obsessivo, cultivou a imagem da máscara.

De um modo geral, encontramos nestas narrativas uma “estética da dissimulação” que pode ser considerada, assim, como um dos elementos da criação do fantástico no autor francês.

⁴⁸³ Jean Lorrain, *Contes d'un buveur d'éther*, Op. Cit., p.105.

⁴⁸⁴ A máscara é, também, elemento importante, emblemático, no universo imaginário de um escritor como Edgar A. Poe, frequentemente convocado nos textos narrativos de Jean Lorrain.

10. Fialho e Lorrain - uma partilha de sensibilidades

Como se referiu, a crise finissecular é um fenómeno de contornos ideológicos, sociais, económicos, políticos e éticos, de claras incidências estéticas, generalizado na cultura europeia de finais do século XIX e inícios do século XX. Por tal, não obstante as diferenças das suas mundividências e das respectivas tradições culturais em que se inserem, Fialho de Almeida e Jean Lorrain não só dão conta de uma comum sensibilidade epocal marcada pela vivência de um tempo agónico profundamente crítico, como procuram, cada um a seu modo, dar-lhe resposta pelas suas respectivas práticas.

Tal como Jean Lorrain em França, Fialho de Almeida é um esteta finissecular cindido entre um mundo em decomposição que o desgosta profundamente e a procura de uma nova espiritualidade, entre o narcisismo aristocratizante (apesar das suas origens modestas) e a empatia pelo outro social. Deste modo, Fialho afigura-se nos ser um dos autores de finais de oitocentos que, na Literatura Portuguesa, mais contribuiu para o dotar de uma “cenografia” decadente, na linha da codificação decadentista (onde os efeitos de real tendem a esbater-se para dar lugar a uma condensação simbólica que funde o drama individual, o colectivo e o cósmico, marca da erosão da narrativa canónica oitocentista), cristalizando os seus textos os eixos imaginários de uma época crepuscular na qual se geram genialidades heteróclitas (os “raros”), dificilmente classificáveis.

Como temos vindo a notar, as obras de ambos os escritores finisseculares são vastas e compósitas. Cultivaram vários géneros e subgéneros literários: a poesia (o lírico), conto e romance (o narrativo), passando pela crónica jornalística e registo panfletário, até teatro (o dramático). O hibridismo genérico e o carácter fortemente fragmentário das respectivas obras – em conflito com os modelos literários dominantes – corresponderiam à apropriação transformante, por parte de cada um,

das várias tendências estéticas em jogo ao seu tempo. No plano das convergências entre os dois escritores insistimos que o carácter fortemente fragmentado, irregular e, de certo modo, contestatário dos seus textos terá sido largamente responsável pela relativa marginalização e longo silêncio (um quase oblívio) a que estiveram sujeitos, relativamente ao cânone das respectivas tradições literárias nacionais. Ainda no plano das convergências, acentue-se que só recentemente são “recuperados” pela crítica e pela Academia e que tal se deve, em grande parte, ao crescente interesse que as práticas literárias finisseculares têm vindo a suscitar (no domínio dos estudos comparatistas, em particular), como motores da modernidade estética do século XX.

Fialho, numa escrita que podemos já considerar decadente, empreende uma indagação crítica da sociedade do seu tempo - degenerescente e crepuscular - , onde ressaltam elementos tétricos, macabros e mórbidos. Sempre no uso de uma palavra requintada e sedutora, Jean Lorrain preocupa-se, sobretudo, com a revelação das profundezas da psique humana, numa indagação da personalidade nevrótica do sujeito - um “eu” em crise, paradigma do esteta decadente; não deixa porém de estar atento à sociedade do seu tempo que, com ironia e sarcasmo, analisa criticamente, dando-nos a ler a vivência colectiva de um tempo histórico de que também se desgosta; comentador satírico e irónico da “modernidade”, é o escritor que, quiçá, melhor soube descrever a ambígua e polimorfa capital francesa, a metrópole da decadência, dando a ler nos seus textos os “fantasmas” (individuais e colectivos) de uma época de crise. Lorrain duplica o “mergulho” alucinado na alma do esteta decadente e, em simultâneo, faz a representação crítica de uma sociedade (a de Paris e a de Nice da *Belle Epoque*), num registo amargamente sarcástico e numa estética e ética da irrisão, sobretudo nas suas crónicas.

Se Realismo-Naturalismo e Simbolismo-Decadentismo comungam, em parte, de um mesmo imaginário de época, como verificámos, o trabalho do texto decadente (a textualidade decadente), ainda largamente cingido à composição realista e aos macro-signos literários da ficção naturalista, não deixa de transfigurar os dados do

Naturalismo. Tal detecta-se na predominância de divagações “impressionistas”, na profusão de alegorias, de processos de “poetização” da diegese – delimitação exígua ou fragmentação, estruturação reiterativa, composição musical em torno da recorrência de um sintagma nuclear; na instrumentalização do objecto exterior ou a sua “estilização” em favor do subjectivismo ou de uma imagem. Procura assim desenvolver efeitos de sentido transcendentais, de índole eminentemente metafísica, que levam o texto na direcção de uma multiplicação de “zonas de sombra”, recusando a pretensa “transparência” do modelo de representação realista.

Fialho e Lorrain demarcam-se claramente dos cânones da ficção realista-naturalista, sem contudo porem radicalmente em causa os pressupostos básicos dessa visão - a degenerescência física e psicológica em relação de homologia com a decrepitude moral e social. Será nos contos e narrativas breves que melhor se detecta a “desestabilização” dos padrões convencionais daquele tipo de realização narrativa.

- a experimentação na narrativa breve

Este nosso estudo procura dar conta do lugar central que a prática do conto e da narrativa breve - sem ignorarmos a crónica (texto de carácter jornalístico) - ocupa no conjunto da obra de ambos os autores. Partimos do princípio de que, na sequência do estilhecimento dos géneros já ensaiado pelo Romantismo, é precisamente no relevo dado por estes escritores a estes particulares subgéneros transaccionais, que se configura um espaço de experimentação literária, de complexo hibridismo. É, deste modo, no espaço do conto e da narrativa breve em geral que se assiste a uma intensificadora convocação de temáticas de gosto marcadamente epocal, como o fantástico e o erótico, que irão enformar vastas zonas do imaginário finissecular.

Deste modo – e enformadas ambas as obras literárias num comum Imaginário, o finissecular – Fialho e Lorrain (cada um a seu modo) vão propor uma particular “arte da prosa” plasmada sobretudo na invenção e recriação vocabulares.

Será o modo específico de construção textual, as particulares estratégias de elaboração dos textos e a sua articulação com a realidade que representam, que vão operar a subversão dos códigos e cânones em vigor. De par, o cruzamento de várias heranças estéticas contribui para o fundar de uma retórica (um conjunto de estratégias discursivas) que se encontra, precisamente, na base de uma poética que temos vindo a designar por decadente.

Por outras palavras, a nossa leitura da narrativa breve e do conto de ambos os autores de finais de oitocentos empreendeu uma indagação das características do fantástico e dos seus principais elementos, dando sempre conta da sua articulação com o contexto social e cultural (literário) da época. Assim, procurámos ler os textos perseguindo uma modalização do fantástico (e, particularmente, do fantástico finissecular) que neles se manifesta, como operadora de uma renovação das temáticas e das formas narrativas.

No plano da criação estética verbal, embora de modos, e em estratégias discursivas distintos, dá-se a ler um mesmo sentimento agónico de crise individual e colectiva, bem como as possíveis tentativas de superação dessa crise. É precisamente a inflação da temática fantástica nas práticas literárias de fim-de-século que constitui, a nosso ver, um aspecto particularmente interessante de uma vasta empresa de “desestabilização” e “desconstrução” dos modelos da ficção realista-naturalista. No campo literário, no interior dos grandes quadros da representação realista, Fialho e Lorrain, operam ambos uma subversão dos cânones dominantes.

A representação dos seres e dos espaços - os modos de revelar o carácter singular e único da percepção do real pelo sujeito - em diversos tempos (diurnos e nocturnos) é dada, em ambos os autores, em tons ora impressionistas, ora, mais comumente, expressionistas, de claro recorte grotesco (via privilegiada de construção de um “efeito de fantástico”). Este manifesta-se, sobretudo, na representação das personagens e igualmente na figuração dos espaços - sejam

urbanos ou rústicos -, onde frequentemente se exhibe uma bipolaridade opositiva do tipo normal/patológico, moral/imoral ou puro/impuro.

Em Fialho dá-se a ler uma “realidade” exterior transformada por uma linguagem caracterizada pela criação analógica de palavras e pelo uso de nomenclaturas técnicas menos comuns. Recorre aos termos da área da medicina, da zoologia e da botânica, para criar os seus neologismos. Exerce o seu olhar clínico (não esqueçamos a sua formação médica) para filtrar e transformar interiormente essa realidade exterior. Através da linguagem cria precisamente uma nosografia individual e social para representar a realidade. Dá-a a ler numa textualidade que, pelo seu carácter “excessivo”, perturba radicalmente a pretensa “transparência” da mimese realista. Institui-se, então, o seu texto, pela via da criação de efeitos e dimensões “fantásticas”, como fundamental operador da empresa de desconstrução dos modelos da representação realista-naturalista. Em Lorrain é precisamente no conjunto de contos e narrativas breves escritas entre 1891 (*Sonyeuse; Contes d’un buveur d’éther*) a 1900 (*Histoires de Masques*) - ou seja o que a crítica lorrainiana considera o ciclo dos seus relatos fantásticos e alucinatórios - que se encontram alguns dos temas e motivos fundamentais que constituem a base sobre a qual se desenvolverão as obsessões deste esteta finissecular.

- os espaços

O texto fantástico de Jean Lorrain e, possivelmente, toda a sua arte, não seriam o que são, se as escolhas dos espaços, dos lugares, bem como a melancolia que os atravessa, não se encontrassem em consonância com uma visão do real imbuída de uma sensibilidade decadente. A crítica da consciência, representada fundamentalmente por Bachelard e desenvolvida, mais tarde, por Jean-Pierre Richard, já no quadro de uma crítica tematólogica, soube compreender a importância

do espaço na narrativa⁴⁸⁵. Entre outros efeitos, o espaço possui frequentemente – como em Balzac, por exemplo – o poder de influenciar as personagens, de ditar sentimentos, quando não é, ele mesmo, o reflexo do estado de espírito e do estado social das personagens. O espaço desempenha, assim, um papel preponderante no fenómeno de representação do real.

Os cenários interiores nos contos citadinos de Fialho - muitas vezes os lugares habitados pelas figuras femininas - são de uma certa “opulência plástica”, repletos de ornamentos. Surgem, como em Lorrain, saturados dos signos da artificialidade decadente, plasmados numa série de objectos e de artificialidade. Tornam-se, assim, num *topos* figurativo que indicia um tropos existencial da *persona* poética, da consciência da personagem decadente.

Em “O Funâmubulo de mármore”, encontramos a figura da diletante mulher aristocrata, a *Contessina*. No conto "O Cancro", a descrição do espaço da intimidade da mulher, fortemente esteticizado, vai reforçar o carácter espectral da mulher inacessível obsessivamente desejada. A visão dessa figura fantasmática – desenhada em esboços de um claro erotismo finissecular – não faz mais do que exacerbar o desejo do narrador, possuído por um desejo animal de perseguir e conquistar, submetendo, a presa que persegue.

Em Lorrain, a descrição de objectos sumptuosos – as peles e os couros – que se impõem ao olhar, estimula uma intensa sugestão sensorial onde predominam as sinestésias; a figura da mulher evocada, de imediato, é o ser selvagem (*le fauve*) por excelência, convocando um fantasmático erotismo que percorre todo o cenário.

Os espaços exteriores apresentam-se com duas características. Em Fialho, como vimos, a vida campestre e o universo rústico contribuem, e determinam, uma exaltação animalesca dos sentidos que explicaria o temperamento e o procedimento instintivo, “irracional”, dos seus habitantes. Neles nos deparamos com seres

⁴⁸⁵ Cf. Nota 426.

instintivos, “primitivos” e “básicos”, moldados por uma natureza circundante igualmente “primitiva” e “básica”. Os contos rústicos de Lorrain enquadram-se antes num espaço tradicional - o ambiente de província; as personagens não são rudes (a velha Nanon) nem têm intenções perversas, e cumprem as funções próprias das narrativas de folclore. São antes usados para explorar uma forma de fantástico como adiante se verá.

Em alternativa a esta natureza encontramos em ambos os autores os cenários idílicos dos jardins. Em Fialho, a personagem de "O Cancro" habita um espaço com flores, de calma edénica, que de noite se metamorfoseia em espaço de aventura, do interdito e do perigo - em terreno de caça. Jean Lorrain faz dos parques e jardins um dos cenários privilegiados de vários relatos, quer estes sejam fantásticos quer maravilhosos. O leitor capta, assim, a força fantasmática de um lugar “encantado” onde uma natureza luxuriante se entrega a uma orgia sensual de plantas e de flores para puro prazer dos olhos. Em Lorrain os cenários da artificialidade abundam igualmente, numa representação excessiva dos espaços exteriores que reflectem o interior nevropata do decadente.

Todavia, o tratamento dos espaços - interiores/exteriores; urbanos, citadinos e rústicos ou campesinos - é, em ambos os autores, marcado pela negatividade.

- as personagens

Em Lorrain, como em Fialho, encontramos um idêntico tratamento dos habitantes dos cenários interiores de excessiva artificialidade ornamental. As personagens oscilam entre a figura da mulher fatal e do esteta nevrótico.

É sobre as figuras femininas que vai cair a caracterização típica do decadentismo, a mulher fatal grotesca e esplêndida.

- a mulher fatal

As personagens femininas são esculturais - mas para encarnar o fantasma da petrificação. Recebem sobre si os elementos da vida (élan vital, impulso, movimento, flexibilidade, *erôs*) e a morte (rigidez, dureza, imobilidade, frieza, *thanatos*), numa relação metonímica de contiguidade. Em Lorrain a descrição da personagem feminina compreende três imagens características do imaginário decadente – a máscara, a estátua e o mineral. Há uma tentativa de substituição do fantasma da podridão e do vazio por um outro, o da petrificação. Em Lorrain a obsessão com o artificial sob a forma da petrificação tem algo de caricatural pelo seu carácter excessivo.

A tipologia "decadentista" na figuração recorrente do mito da “mulher fatal”, manifesta-se igualmente em Fialho de Almeida. Envolve-se a mulher (a representação da mulher) num halo de histerismo místico e num misto de nevrose frenética e de perversidade sensual.

A relação erótica exhibe-se como instintiva e carnal em Fialho, corpórea. Em Lorrain torna-se fantasmática, psicologicamente alucinada, nevroticamente espiritualizada.

A *contessina* é-nos apresentada na intimidade do seu *boudoir* saturado dos signos de artificialidade decadente, plasmados numa série de objectos e espaços. As peças de vestuário, os acessórios da indumentária da jovem aristocrata evidenciam uma concepção de beleza feminina, de matriz romântica que o imaginário finissecular intensifica. Mas, de facto, vai exhibir um conjunto de marcas (anímicas e físicas) características do modelo decadentista: ser feminino, sensual, de índole contemplativa, artista diletante, frequentadora de ambientes saturados de uma convivialidade urbana, onde predomina o preciosismo artificial e o domínio da aparência. Este cenário exala uma “atmosfera” baudelairina na sua modulação

“spleenética”, onde tudo conduz o ser ao estiolamento dos sentidos e da vontade também frequentemente presente em Lorrain.

No autor francês assiste-se a um tratamento paralelo da figura feminina, também ela, frequentemente, portadora da máscara da artificialidade, plasmada, por exemplo, na maquilhagem (jogo de aparências e essências). A maquilhagem, simulacro exterior de um interior que é, na essência, o vácuo, o nada, é, assim, uma máscara exterior que esconde um vazio interior. No caso - a velha duquesa d'Alorneyshare - a personagem traduz a convicção do esteta de que a única resistência contra o envelhecimento (contra o tempo) reside no artificial, no uso da maquilhagem e pedras preciosas como dissimulação - máscara.

Excesso e artificialidade são também recorrentes na narrativa fialhiana, quer na descrição física da figura feminina, quer na convocação dos objectos que a rodeiam. E também a maquilhagem se revela como uma forma de máscara. Em "O Cancro" a mulher, misteriosa e enigmática, é descrita como um “exótico” ser spectral em que os estigmas da morte, desde logo, se manifestam e são sentidos como perigosos. O narrador será levado à angustiante descoberta do objecto cancro que a consome, razão, afinal, do seu porte distanciado: «*É que essa estátua de carne, maravilha suprema de beleza, é que essa mulher ideal e branca como um lírio tinha no seio uma úlcera cancerosa...*». Nesta descrição/representação da figura feminina “ecoam” as telas dos pintores simbolistas, as misteriosas mulheres, hieráticas e perversas, que povoam os universos pictóricos de Moreau e de Redon e que tão intensa influência exerceram no imaginário de Jean Lorrain.

As figuras femininas de Lorrain são, com frequência, portadoras de olhos ferozes, vorazes e devoradores. De Izé Kranile, personagem de *Monsieur de Phocas*, emana um odor de “animal selvagem”. Amiúde, no universo de Jean Lorrain, a mulher desejada é ruiva, um ponto de encontro, ou pelo menos de convergência, do

Naturalismo e do Decadentismo, como acontece, aliás, no texto “A Ruiva”, de Fialho de Almeida.

A mulher – de porte geralmente hierático - é, deste modo, envolta numa misteriosa beleza esfíngica (a mulher-estátua, insensível e distante, inefável, inatingível), simultaneamente sedutora e repelente.

Deste modo, também as figuras femininas são fundamentalmente “máscaras”. Em Fialho, no conto “O Cancro”, como vimos, o carcinoma que se oculta sob uma aparente beleza e perfeição exteriores da sedutora é marca do maléfico, da ignóbil morte anunciada, transfigurando a sedutora mulher, num monstro. Nas numerosas evocações da velhice (da decrepitude e decadência físicas) encontramos esta ambivalência da imagem da podridão em Lorrain, junto com a ilusória tentativa de negação e dissimulação da decadência física. Lorrain “sobrecarrega” as suas personagens com cores, com tecidos e acessórios que funcionam como outras tantas máscaras que se impõem ao olhar. Os seres e os objectos revelam-se, em primeiro lugar, pelo seu aspecto exterior, numa exibição dirigida à fruição visual de um “espectáculo” cruel, na representação de uma sociedade “em declínio” em que se destacam os seres monstruosos.

A ideia de monstruosidade é para Jean Lorrain um antídoto para a angústia. O monstro está para além da ordem moral, introduzindo um desequilíbrio. O seu princípio é o da incompatibilidade, anunciando um movimento irreduzível de recusa e de horror. Com efeito, personagens e figuras do “jogo mundano” suscitam, no excesso, uma insuportável identificação com o animal (*Monsieur de Phocas*). Em Fialho, a monstruosidade vai de par com a degenerescência social. A representação de deformidades físicas são os elementos construtores de uma verdadeira teratologia - sintoma exterior da morbidez dos caracteres, da brutalidade do instinto, da alienação mental, da violência, da promiscuidade, da miséria, das monstruosidades sexuais. A depravada Carolina de “A Ruiva”, é vítima genética e social, presa das

suas perversões (impulsos necrófilos) que ultrapassa e contrasta largamente com a aristocrática figura da mulher fatal. Esta figura do povo apresenta um erotismo “perverso” tingido por uma profunda angústia que a devora interiormente, tal como a doença física (a tuberculose, a sífilis) a devorará na carne. A doença física torna-se sintoma da degenerescência fisiológica e sociocultural.

O registo de uma nosografia social plasmada no interesse pela representação das marginalidades (a sexualidade “desviante”, a homossexualidade) presente em Fialho, tem em Jean Lorrain outros contornos. O desejo configura-se antes numa espécie de furor iconoclasta, num radicalismo assassino (*Monsieur de Phocas*). Encontramos a captação de um instante de crise, um inquietante e desconcertante encontro com o “abismo interior”, com as angústias existenciais do indivíduo em crise, paradigma do nevropático decadente (“Le Possédé”).

No interior do modelo realista-naturalista, trabalhando eminentemente na “franja decadentista”, parece-nos evidente que na obra dos autores aqui considerados se afirma uma “visão do mundo” que se transfere para os espaços da ficção a partir de certas tendências temáticas marcadamente relacionadas com uma concepção pessimista – os universos da crise – cujas referências filosóficas já apontámos.

É na importância que a máscara tem – um dos elementos privilegiados, na narrativa lorrainiana, na criação de efeitos de fantástico – e nos seus valores simbólicos que revelamos o carácter particularmente emblemático dos jogos ambíguos de atracção/repulsa e consideramos a imagem voluptuosa da máscara como “imagem-chave” no universo insólito dos estetas nevróticos de finais de oitocentos. Nevrose e artifício: a máscara não é só inquietante, pode ser também protectora pois tem a capacidade mágica de ilusoriamente parar o processo degenerativo, de petrificar o ser.

A presença do exterior, do real referencial, está sempre presente em Lorrain - num quadro narrativo de recorte realista e de intriga fortemente verosímil, como já

referido -, embora em “Le Possédé”, como vimos, a visão da “realidade” exterior seja contaminada pela projecção de um psiquismo alucinado. A máscara em Lorrain pode ser, assim, equivalente ao corpo em Fialho.

Por sua vez, para além da presença obsessiva e angustiante do vazio - a máscara esconde o vácuo -, encontramos, frequentemente, como também já apontámos anteriormente, a obsessão da velhice, da decrepitude, da decadência física e do fantasma da morte. Todas estas angústias, decorrentes da “nevrose finissecular”, mesclam-se incessantemente, alimentando o universo imaginário do esteta decadente.

E neste universo é preponderante o peso do olhar. A fascinação com a visão é uma constante na narrativa de Jean Lorrain. Como anteriormente referimos, os olhos constituem-se eles mesmos como objectos de desejo. Na fria gama do verde ao azul, fascinam pela própria ausência do olhar (máscara). Jean Lorrain entende que os olhos reproduzem, sem inteligência, o discurso do outro e amplificam a negação do ser (o Duque de Fréneuse, Harel). Ver para possuir.

O olhar ligar-se-ia, em princípio, à sensualidade, ao erotismo, ao jogo da conquista, da caça como vimos em Fialho. O exercício do olhar - a contemplação fascinada dos corpos femininos - despoleta o instinto da possessão carnal, de um erotismo “animal”. Relembremos “O Cancro”. Contudo, no universo de Lorrain, a posse é sempre fantasmática, puramente ilusória e os seres “esbarram”, como cegos, nos objectos que olham. Os cegos, aliás, povoam o singular universo do esteta decadente. A ausência de luz nas pupilas indicia a impossibilidade da relação com o outro, um interdito radical. Em Jean Lorrain, o olhar não é apenas simples percepção. Capta signos equívocos, no exercício de uma visão mais fascinada do que observadora. Espia e compreende em função do que não é abertamente mostrado, numa promessa concreta de visões ulteriores. Esforça-se para tornar visível o que,

por definição, não possui visibilidade. As personagens do seu universo narrativo são, assim, quase sempre seres visionários - vêm para além das superfícies.

Em Fialho encontramos o exercício de um “olhar” clínico que se fixa na matéria, diagnostica o seu real, corporalizado no uso de um vocabulário médico que realiza a nosografia do espírito (a neurastenia e o nevropático) e da carne (a degenerescência ancestral, a tuberculose, a sífilis, o cancro), que se constituem – no seu ostensivo excesso -, como signos e emblemas da Decadência.

O exercício do olhar convoca igualmente a monstruosidade do mundo e dos seres. São sobretudo os órgãos da visão - os olhos - que captam o “monstro” que nos habita. Esta fruição do olhar é “sonambolicamente” despoletada por um movimento contraditório dos signos. O ser humano é “animalizado” na metáfora substitutiva do desejo. Em Lorrain o monstro é o que se não ousa olhar de frente e o desejo é o animal horrendo que fascina pelo horror que provoca (“Le Crapaud”). Todavia, este monstro é cego, e o seu horror é afinal o da agonia e da morte.

- os fantásticos

Com maior ou menor intensidade, assistimos a um constante cruzamento de um modelo de fundo ficcional verosímil – que se pretende representação do mundo factual – com aspectos do insólito, do misterioso, do absurdo, do macabro, do desconhecido e do sobrenatural, que foram configurando o que designamos como uma certa noção de fantástico.

Em ambos aos autores o fantástico constitui uma dimensão importante da sua obra narrativa e é, precisamente, o fantástico que vai perturbar e sabotar a pretensa transparência da mimese realista.

Em Fialho de Almeida vimos como nos seus contos predomina uma “atmosfera” espectral inquietante e propícia a terrores – que não só tem alguns mentores na produção literária nacional (Herculano, Camilo, Soares dos Passos,

Álvaro de Carvalho, Teófilo Braga), como na obra de Hoffmann e de Poe que influenciaram igualmente o escritor português de finais de oitocentos, tal como influenciaram Jean Lorrain. Neste apontámos, sobretudo, a influência de Villiers de l’Isle Adam (o universo temático dos contos cruéis) - ecoando Swinburne e Quincey. As atmosferas espectrais, lúgubres e nocturnas, a presença do “mistério” e do “inquietante” são referências comuns a ambos os autores.

O simbolismo-decadentismo, dando voz à crise racionalista de Fim-de-Século, como referimos, seria, deste modo, a redescoberta da paixão pelo infinito, pelo oculto, pelo onirismo; a redescoberta valorativa do poder sugestivo e criativo dos símbolos como via para o universo dos arquétipos que se encontra muito para além da superfície (da exterioridade) e da ordem do “real” construídas pelos realistas-naturalistas. Por outras palavras, aquilo que temos vindo a designar como uma espécie de “realidade alternativa” – sempre fundada na atracção pelo real que é, no entanto, “filtrado” de modos distintos em ambos os projectos e em ambos os autores - que, quer em Fialho, quer em Lorrain, é via para a superação do real que os desgosta, abrindo caminho a uma dimensão fantástica na sua obra. Mas fundada em diferentes tipos de fantástico.

Listámos algumas das estratégias discursivas que contribuíram para a criação de uma “dimensão fantástica” e de um “efeito de fantástico” em Fialho e em Lorrain. E, em ambos os casos, é nas brechas da construção textual realista-naturalista que se insinua esta dimensão que perturba/desconstrói os modelos canónicos da mimese realista.

Os estudiosos que se têm interessado pelo fantástico de finais de oitocentos parecem estar de acordo, como referimos, na identificação de características comuns deste tipo de produção literária. Não sendo recente a distinção entre “fantástico interior” e “exterior”, já pensada pelo romântico francês Nodier, não é aqui alheia a lição do americano Poe, cuja obra narrativa contribui, como se viu, para uma mais

clara separação do fantástico romântico e do decadente. A definição algo oximorónica de “fantástico real” é recorrente neste período e articula-se com um interesse e fascínio cada vez maiores pela observação e estudo científico de “casos” psicopatológicos, em articulação, deste modo, com a visão e a óptica caracteristicamente naturalistas.

É neste âmbito cronológico que deverão ser abordados especificamente os elementos que contribuem para a construção de uma ideia de fantástico.

Resumindo, a par do "fantástico exterior", que atinge o seu superlativo no grotesco, consideram a existência de um “fantástico interior” que faz da exploração das profundezas da mente a sua própria matéria. O sentido do mistério seria, portanto, inerente à psique humana. Este "novo fantástico" próprio do espírito decadente apresenta-se “revisto e corrigido” pela crueldade ou pelo medo.

Em ambos os autores, o fantástico decadente tende, na maior parte dos casos, a não privilegiar os *topoi* convencionais da tradição do fantástico romântico, mas, pelo contrário, surge em estreita ligação com as novas teorias científicas sobre a nevrose e com a descoberta do inconsciente, em sintonia, portanto, com o “mundo moderno”.

Uma estética do grotesco, de tipo expressionista, como demonstrado pela tese de Isabel Cristina Pinto Mateus que, definitivamente, se sobrepõe e compromete os parâmetros austeros da mimese realista, é também uma exacerbação do novo modo do «fantástico exterior», com as conotações do absurdo monstruoso.

Jean Lorrain tem plena consciência deste facto, ele que nos seus melhores contos optou por “objectivizar” os seus “fantasmas interiores” no quadro “alucinado” do “fantástico real” e que, através do recurso à imagem da máscara, ao seu poder metamórfico e à sua capacidade de simulação e de dissimulação, se juntou a todos aqueles que, nessa época de crise, tentaram uma exploração de territórios “inexplorados”, numa tentativa de “descoberta” e conhecimento do “desconhecido”.

No caso dos contos rústicos, Lorrain parece ter a intenção de desenvolver um fantástico, de matriz e intensidade românticas, como se a revisitação rememorada da sua infância tivesse a capacidade de acalmar as suas terríficas visões. O terror transforma-se num *frisson*, “suavizado” pelo olhar aparentemente mais inocente da criança, menos céptico e pessimista do que o do adulto. A referência literária não é a Poe, mas a Hoffmann, outro venerado “mestre” do fantástico. Podemos aproximar o gesto de Jean Lorrain de objectivação dos fantasmas interiores no quadro “alucinado” do “fantástico real” daquilo que designámos por “fantástico exterior” em Fialho de Almeida. Este é herdeiro e cultor de uma prática que alimenta o gótico – o que permite que venha a ser associado às formas do grotesco.

Lorrain, por seu turno, irá debruçar-se sobre as profundezas da subjectividade nevrótica e com o esteta finissecular temos a exploração do mistério e do fantasmático (do alucinatório), do universo da máscara, mais próprias do que entendemos poder designar como “fantástico interior”, privilegiando o momento, o instante de crise do sujeito individual, o desconcertante encontro com o “abismo íntimo”, numa urdidura “fantástica” que frequentemente se constrói através da criação de um efeito de enigma que reveste muitas vezes a modalidade de uma situação inexplicável, se bem que fortemente ancorada no quotidiano

Deste modo, Jean Lorrain é, de facto, um dos escritores mais significativos, na França finissecular, do “novo fantástico”, na acepção de Baronian. Sem ignorar um colectivo, a sociedade parisiense e os seus vícios e obsessões, Jean Lorrain dá a ler nos seus contos e narrativas breves, sobretudo, os abismos da angustiada e nevrótica alma do «eu», marcada pelos estigmas da corrupção e da perversidade. Explora, portanto, a dimensão interior, psicológica do indivíduo, no exercício de uma “*écriture artiste*”, no seio de uma intertextualidade efervescente que se manifesta, muitas vezes, num jogo de reenvios citacionais, numa escrita eminentemente autorreflexiva e autotélica (as recorrentes alusões de carácter intra e intertextual). E

como vimos, adopta, igualmente, o fantástico como um dos modos privilegiados de revelação de uma vivência disfórica.

Fialho de Almeida avança sobretudo no sentido de uma intensificação dos processos da representação naturalista. Trata temas e personagens explorando um fisiologismo determinista que se revela uma ponte para a sensibilidade já claramente decadente. Desenha uma nosografia social marcada pela presença do macabro e do grotesco, na representação das personagens e dos espaços urbanos e rurais. Deste modo, a narrativa breve de Fialho vai privilegiar motivos e temas bizarros, plasmados numa estesia do disforme e do repugnante (“O Cancro”; “O Anão”), do horrífico e do fúnebre (“A Ruiva”), à qual é possível associar o culto do desvio erótico (um erotismo que poderíamos classificar de abjeccionista) e do vício. Fialho de Almeida, devido ao carácter “excessivo” de alguns aspectos da sua prosa de ficção, estabelece uma ponte de passagem para a sensibilidade decadentista do fim do século. De facto, a presença (e sobretudo a intensidade) destas marcas, ultrapassando a perspectiva naturalista, traduz já, a nosso ver, essa sensibilidade essencialmente decadentista, concorrendo, deste modo, para aproximar Fialho de Almeida dos estetas de finais do século XIX, portadores de um profundo sentimento de cansaço e desencanto.

A prática do conto, como vimos, quer em Fialho, quer em Lorrain, privilegia o momento, o instante de crise do indivíduo e da colectividade, em consonância com a filosofia marcadamente pessimista de que se nutrem grande parte dos autores de finais de oitocentos. Exploram uma bipolaridade opositiva fundada numa ética que se alimenta dos “fantasmas” cientistas e nos imperativos da visão positivista, bipolaridade que será, na textualidade, na prática de escrita – nas estratégias retóricas adoptadas - perturbada pelo deslocamento da transparência realista no sentido da ostentação da opacidade dos processos de representação, pela interiorização esteticizante (ao modo decadente) de uma exterioridade repulsiva, que pratica uma autêntica alquimia verbal esteticamente valorizada. Temas, motivos e

processos de escrita que, permitem a aproximação relacional do escritor português com Jean Lorrain. Em ambos sobressai uma mesma fascinação ambígua pelo real corrompido, pútrido, pela degenerescência e pela doença, ainda que o ponto de vista seja diferenciado.

Há linhas de continuidade entre naturalistas e decadentistas, ambos atentos ao “real”. Se os naturalistas, genericamente, adoptam uma posição de exterioridade e de pretensa objectividade em relação aos fenómenos “patológicos”, os decadentistas, pelo contrário, radicam-se nessa matéria “patológica” e aí fazem florescer as metáforas da genialidade decadente.

O texto finissecular opera, assim, um deslocamento da “transparência” realista no sentido da ostentação da opacidade. De carácter fortemente autorreflexivo/autotélico, adopta o fantástico como um dos modos privilegiados de revelação da vivência de um tempo agónico, da “crise” dos sujeito e da “encenação” da crise da pretensa representação mimética de um real disfórico que se procura superar.

Nesta incursão indagadora de um comum imaginário (o de Fim-de-Século) transposto para a narrativa breve, pretendemos pôr em relevo (determinando semelhanças e diferenças, convergências e divergências) a relevância que o fantástico assume na relação com o erótico como modos de representar (de “dar a ler”) as brechas de um real quotidiano de que estes autores se desgostam.

Com efeito, julgamos possível entender as práticas narrativas destes autores do Fim-de-Século europeu como lugares espectaculares e fantasmáticos de revelação e de denúncia de uma crise ideológica e da sua encenação significativa, como que nos parece formalizar-se em torno de estratégias de fuga e de superação de um real agónico.

As práticas narrativas destes autores são o lugar espectacular (numa recorrente oscilação entre o “documento” e o “fantasma”) de revelação de uma crise ideológica e da sua encenação significativa, que se formaliza numa constante tensão entre o apelo do real e a superação do mesmo, caracteristicamente finissecular.

Conclusão

Foi nosso propósito, ao longo deste trabalho, proceder a uma aproximação comparativa de dois escritores finisseculares, Fialho de Almeida, em Portugal, e Jean Lorrain, em França. Em ambas as literaturas nacionais e em referência ao cânone das respectivas histórias literárias, têm merecido - injustificadamente, em nosso entender - pouca atenção por parte da crítica mais tradicionalista e dos estudiosos do fenómeno literário. Foram, deste modo, relegados para uma zona de sombra e de injusto silêncio, em ambas áreas culturais, da qual só nas últimas décadas, em ambos os países, parecem ter começado a emergir.

Com este gesto de aproximação comparativa, e na esteira da crítica mais recente em ambos os países, procurámos contribuir para uma revisitação valorativa e reabilitação crítica da obra de ambos os autores. A leitura de momentos significativos das respectivas práticas narrativas apontou-nos convergências e divergências, que têm génese e fundamental recepção num período específico, no seio de um particular Imaginário epocal e de um específico transtexto⁴⁸⁶: o finissecular.

Procurámos dar a ver de que modo Fialho de Almeida em Portugal e Jean Lorrain em França participaram ambos, e cada um a seu modo, na vasta empresa de desconstrução dos modos canónicos da representação realista que, no plano da História Literária, coincide largamente com a génese (e sendo, de algum modo, o lastro) da modernidade estética do século XX.

Neste gesto epocal de superação do constrangimento canónico do imperativo realista e da pretensa “transparência” da mimese realista, privilegiámos a consideração e análise de um conceito sempre fluido, que se tem revelado tão fugidio tanto na sua caracterização teórica como a sua actualização literária, difícil de

⁴⁸⁶ Convocamos aqui a noção de transtexto tal como a entende Aguiar e Silva, aquela articulação que o texto estabelece “com outros textos com os quais mantém relações explícitas, rasuradas ou secretas, e com o real material, com o real social e histórico, com as ideologias, com os sistemas de crenças e convicções, etc.” [V.M Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias, Op. Cit.*, p.189].

classificar - o Fantástico. Vimos em particular um tempo, o finissecular, e um “espaço”, o do seu fantástico. Este, manifestando-se de um modo difuso, nunca perfeitamente “estabelecido” em classes explícita e categoricamente desenhadas, funciona justamente como operador dessa “desconstrução”. É assim que os nossos autores privilegiam temáticas como o fantástico e o erótico, no exercício de uma escrita (uma retórica e uma poética) “destabilizadora” dos princípios estéticos do realismo-naturalismo, que, embora ainda muito presentes no plano temático e semântico, são largamente “ultrapassados” no plano da expressão da forma.

Assim, e particularmente em Fialho, vimos como a “densidade humana” - uma nosografia social dada em tons eminentemente macabros, onde impera o informe e o disforme, quer na representação das personagens-tipos, quer na representação dos espaços urbanos e rústicos – se constitui numa “poética do grotesco” que o escritor pretende transportar para o universo ficcional (como recentemente considerou Isabel Cristina Pinto Mateus), o que conduz a uma fracturação da asséptica mimese realista. Abre-se assim a narrativa fialhiana, no exercício de uma praxis textual, a um contraditório dinamismo estético, polimorfo e prometaico. Articula marcas de um certo declínio romântico, com um positivismo já eivado de disforia, ligado às (mas em contradição com) concepções do realismo histórico e do naturalismo. Apresenta marcas de impressionismo, de expressionismo (a dimensão grotesca) e de decadentismo, que, insistimos, tem largamente dificultado a normativa classificação genológica da obra do nosso escritor.

É precisamente este carácter múltimodo da obra, e, mais especificamente, o trabalho de escrita já propriamente “decadente” - superando a normatividade naturalista, pelo excesso –, o que justamente, permite a aproximação comparativa a um outro autor de finais de oitocentos, Jean Lorrain o qual, como viemos a insistir - na esteira da crítica lorrainiana mais recente - pode, de facto, ser considerado, no seu país e em relação aos criadores do seu tempo, como o paradigma do esteta decadente.

A nossa leitura dos textos de Fialho e de Lorrain, a análise da peculiar dimensão fantástica, exhibe-a como vector essencial da construção de uma linguagem singular. É por esta via que se dá um constante cruzamento - numa imbricação - de um mundo ficcional verosímil (que se pretenderia representação do mundo factual), com aspectos do macabro, do tétrico, do insólito, do teratológico, do desconhecido, do alucinatório e mesmo do sobrenatural. É ainda pela configuração do que designámos como “fantástico” que se perturba e quebra a ilusão de referencialidade que o modelo realista-naturalista pretendia.

Dado o carácter dialógico do fantástico, e a colisão estética que implica (irrompendo no seio da pretensa “normalidade” realista), será, em grande parte, esta dimensão que forçará os autores a encontrarem processos e meios novos – temáticos e formais - revitalizadores da linguagem literária. Deste modo, quer o desvio de Fialho da normatividade do naturalismo, quer o mergulho na dimensão alucinatória da mente nevrótica do sujeito em crise (os motivos dos estados psicológicos “anormais”, como a alucinação, o sonho, a insanidade-loucura, a paranóia, o histerismo) em Lorrain – para quem o físico é um espelho do psíquico -, conduzem o texto para o “excesso”. Um gesto de transfiguração da linguagem que joga com o poder metamórfico da descrição produtiva, com a construção metafórica e metonímica, com o entrançar de isotopias do quotidiano com isotopias infernais do estranho (o informe, o disforme). O onírico é combinado com a monotonia do espaço empírico. O trabalho sobre a linguagem empurra-a a conter, num mesmo universo diegético, o real e o irreal, o conhecido e o desconhecido, o horrendo e o belo, dando-lhe dimensões e significações acrescidas.

A dimensão eminentemente fluida do fantástico, está presente na variedade dos seus motivos e temas que acabam por se corresponder. Seja como formas instauradoras da ambiguidade do texto, seja funcionando como factores de confusão e discussão no campo da genologia. Nesta nossa tarefa comparativa procurámos

essencialmente perseguir as zonas de tensão genológica, de conflito e fractura, reveladoras da modernidade dos processos de escrita.

O Fantástico funcionaria, assim, como base arquiteitual (temática, modal, formal) para a intensa perturbação e desconstrução da pretensa coerência mimética do modelo realista, em textos específicos – em práticas textuais - jogando ambigualmente com os limites do natural e do sobrenatural, do empírico e do meta-empírico. O fantástico pode, então, ser entendido como um modo histórico de produção textual, caracterizado pelo uso de inovadoras estratégias narrativas (uma nova/renovada retórica). O recurso a novos artifícios formais e a actualização de determinados “sistemas temáticos” que, não sendo exclusivos deste modo, antes sendo próprios das grandes linhas da narrativa europeia, são privilegiados e utilizados de forma intensa e peculiar nos textos, quer funcionando isoladamente, quer, inter cruzados e transformados.

O tema da vida e da morte – a relação *erôs-thanatos*, que sabemos remontar à Antiguidade Clássica – é transformado neste fantástico, não apenas por pulsões eróticas, como por condições materiais e sociais específicas. Dele decorrente – o tema da pessoa – da personalidade individual marcada pelo tempo, com as suas dúvidas e incertezas – é assimilado pelo fantástico finissecular de uma forma intensamente interiorizada. Passa a ligar-se à dimensão da consciência e das suas obsessões; dá lugar ao tema da loucura – central no fantástico de finais de oitocentos e vivido como experiência cognitiva, onde vão alojar-se outras temáticas – como o desdobramento da personalidade; o automatismo; a visão de monstros e fantasmas; o “moderno” niilismo. Caímos assim no pessimismo – também ele frequente aliado da loucura – e que servirá de instrumento para revelar/denunciar as incongruências do modelo cultural dominante, apelando para uma leitura mais sociocrítica das textualidades finisseculares.

BIBLIOGRAFIA DOS AUTORES

Fialho de Almeida. *Cesário Verde (Inédito). Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 9-15.

---. *Ave Migradora*. 3ª. rev. Livraria Clássica Editora, 1968.

---. *A Cidade do Vício*. 10ª. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1982.

---. *Contos*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991. Vol. 1 de *Obras Completas*.

---. *Obras Completas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.

---. *À Esquina*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.

---. *Os Gatos*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.

---. *Saibam Quantos...* Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.

Lorrain, Jean. *Sonyeuse*. Paris: Charpentier, 1891.

---. *Buveurs D'Âmes*. Paris: Charpentier, 1893.

---. *Âmes D'Automne*. Paris: Fasquelle, 1898. (Reed. Paris: Alterédit, 2002.)

---. *Le Crime des Riches*. Paris: Douville, 1905.

---. *Masques et Fantômes*. Ed. F. Lacassin. Paris, 1974.

---. *Contes d'un Buveur d'Éther*. Verviers: Marabout, 1975.

---. *Une Femme par Jour*. Paris: Christian Pirot, 1983.

---. *Très Russe*. Rouen: Hubert Julia, 1986.

---. *Monsieur de Phocas (reed.)*. Paris: La Table Ronde, 1992.

---. *Le Poison de la Riviera*. Paris: La Table Ronde, 1992.

---. *Princesses D'Ivoire et D'Ivresse*. Paris: Séguier, 1993.

---. *Les Noronsoff (reed.)*. Paris: La Table Ronde, 2002.

---. *Histoires de Masques*. Ed. Sulpice Daviaux. Paris: Editions Ombres, 2006.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Abastado, C. *Mythes et Rituels de L'écriture*. Bruxelles: Editions Complexe, 1979.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. "Fialho de Almeida e o Problema Sociocultural Do Francesismo." Colloque - Les Rapports Culturels et Litteraires Entre le Portugal et la France. Paris: Fond. Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983. 411-22.
- . *Teoria Da Literatura*. 8ª. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.
- . "Prefácio." «Kodakização» e Despolarização Do Real. Para Uma Poética Do Grotesco Na Obra de Fialho de Almeida. Isabel Cristina Pinto Mateus. Lisboa: Editorial Caminho, 2008. 15.
- Aldrich, Robert. *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*. London/New York: Routledge, 1993.
- Aldridge, A. Owen, ed. *Comparative Literature. Matter and Method*. Urbana: University of Illinois Press, 1969.
- Almeida, Maria Manuela Carvalho de. "A Literatura Entre o Sacerdócio e o Mercado: Estudo Comparativo de "Les Illusions Perdues" de Balzac e "A Eminente Actriz" de Fialho de Almeida." Braga: Angelus Novus, 1997. 152.
- Anastácio, Antero. *O Meu Fialho*. Mem Martins: Europa-América, 2007. 102.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Angenot, Marc. *Le Cru et le Faisandé. Sexe, Discours Social et Littérature à la Belle Epoque*. 1986. Bruxelles: Éditions Labor.
- Angenot, Marc, et alii, ed. *Théorie de la Littérature*. Paris: P.U.F., 1989.
- Armitt, Lucie. *Theorising the Fantastic*. London: Arnold, 1996.
- Arroio, António. *Almeida Garret e Fialho de Almeida No Vale de Santarém. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 25-37.
- Arruda, Virgílio. *O Ribatejo Na Vida de Camões e Na Obra de Fialho*. Santarém: Junta Distrital de Santarém, 1973. 242.
- Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. Paris: Librairie José Corti, 1942.
- . *La Poétique de L'espace*. Paris: P.U.F., 1957.
- Baguley, David. *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- . *Le Naturalisme et Ses Genres*. Paris: Editions Nathan, 1995.
- Bancquart, M. C. *Images Littéraires Du Paris "fin-de-siècle"*. Paris: Editions de la Différence, 1979.
- Barbas, Helena, *Os Pré-Rafaelitas. Antologia poética*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.

- Barcellos, José Carlos. *Literatura e Homoerotismo Em Questão*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2006. 441.
- Baronian, J.- B. *Un Nouveau Fantastique*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977.
- . "Rachilde, ou L'amour Monstre." *Le Magazine Littéraire* 228 (1991): 42-46.
- Barradas, António. *Fialho Médico. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 238-54.
- Barradas, António, e Alberto Saavedra, eds. *In Memoriam. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 1-5.
- , eds. *Fialho de Almeida. In Memoriam*. Porto: Tipografia da "Renascença Portuguesa", 1918.
- Barros, Fernando. "O Pensamento Hermético Em *La Lámpara Maravillosa* de Valle-Inclán." *Grial* [Vigo] XXI.82 (1983).
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford/Cambridge USA: Blackwell, 1995.
- Basto, Cláudio. *A Linguagem de Fialho. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 71-98.
- . "Algumas Características do Vocabulário de Fialho de Almeida." *Memórias. Classe de Letras* 4.Lisboa: Tip. Otosgráfica (1944): 8.
- Batista, Elizabeth. "Entre o Mito e o Preconceito: A Figura Feminina na Condição de Sogra sob Os Olhares de Fialho de Almeida e Aluísio de Azevedo." *A Questão Social Do Novo Milénio* Coimbra (16-18 Nov. 2004): 10.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1961.
- Belchior, Maria de Lourdes. *Da Estética de Fialho*. Porto: Porto Editora, 1962. Vol. 3 de *Estrada Larga - Antologia Do Suplemento de Cultura e Arte de 'O Comércio Do Porto'*. Ed. Costa Barreto. 184-87.
- Belevan, Harry. *Teoría de lo Fantástico*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.
- Bender, Niklas. *La Lutte Des Paradigmes. La Littérature Entre Histoire, Biologie et Médecine (Flaubert, Zola, Fontane)*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2010.
- Bernard, Suzanne. *Le Poème en Prose de Baudelaire jusqu'à nos Jours*. Paris: Nizet, 1959.
- Bernardes, José Augusto Cardoso. "Fialho de Almeida: Uma Estética de Tensões." *História Da Literatura Portuguesa - V*. Ed. Carlos Reis. Lisboa: Alfa, 2001. 293-308.
- Bernheimer, Charles, ed. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Berrio, Antonio García. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Berrio, Antonio García, e J. Huerta Calvo. *Los Géneros Literários: Sistema y Historia (una Introducción)*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Bertrand, Jean-Pierre, et al. *Le Roman Célibataire, D' 'A Rebours' À 'Paludes'*. Paris: Librairie José Corti, 1996.

- Besnard, M. "Le Masque de la Mort Verte: Jean Lorrain et L'abject." *Romantisme* 79 (1993): 53-72.
- Bessière, I. *Le Récit Fantastique, la Poétique de L'incertain*. Paris: Larousse, 1973.
- Bessière, Jean, e Daniel Henri-Pageaux. *Perspectives Comparatistes*. 1999. Paris: Honoré Champion.
- Bessière, Jean, et al., ed. *Histoire Des Poétiques*. Paris: P.U.F., 1997.
- Borba, Tomás. *Notas Duma Viagem. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 218-24.
- Borel, Jean-François. "Alquimia y Saturación del Erotismo en La Regenta." *Discurso Erótico y Discurso Transgresor en la Cultura Peninsular, Siglos XI al XX*. Ed. Myriam Diaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Madrid: Ediciones Tuero, 1992. 109-27.
- Botelho (Filho), Luís. *Fialho através da Obra: Estudo Crítico*. 2. Porto: Associação Cristã da Mocidade, 1925. 27.
- Botelho de Andrade, Henrique. *Fialho: Sua Obra Sua Personalidade*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1948. 46.
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Brudt, Kate. "Confronto Entre o Conto "Mãe" de Trindade Coelho e o Conto "Mater Dolorosa" de Fialho de Almeida." *A Língua Portuguesa No Estrangeiro - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. Coimbra, Coimbra Editora, 1935.
- Brunel, Pierre, e Yves Chevrel, ed. *Précis de Littérature Comparée*. Paris: P.U.F., 1989.
- Brunel, Pierre, Pichois, e Rousseau. *Que É Literatura Comparada?* 1990. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Buescu, Helena Carvalhão. "Sand e Júlio Dinis: Questões de Espaço No Romance Rústico Francês e Português." *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.
- Burity, Braz. *Fialho de Almeida*. Porto: Maranus, 1931. Vol. 1 de *Idolos Homens e Bestas: Depoimento e Impressões Sobre as Gentes e as Coisas da Terra Portuguesa*. 66.
- Burity, Brás. *O Culto de Fialho. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 56-62.
- Butel, Paul. *L'Opium. Histoire D'une Fascination*. Paris: Perrin, 1995.
- Cabral, Álvaro. *Fialho de Almeida Boémio. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 20-24.
- Cabral, Eunice. "Inovações Da Narrativa Pós-Naturalista Em "The Portrait of a Lady" de Henry James e Em "Dois Primos" (Contos) de Fialho de Almeida". I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses.
<<http://www2.fcsh.unl.pt/congressocean/abstracts.htm>> [2001].
- Caeiro, Maria da Conceição Barrancos. "As Comparações No Estilo de Fialho." Diss. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1962. 121.

- Caillois, R. *Au Coeur du Fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.
- Camacho, Brito. *Dos Meus Apontamentos. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 63-68.
- Campos, Fernando. *A Descrença de Soriano; o Pessimismo de Oliveira Martins; a Penitência de Ramalho; a Ironia de Eça de Queiroz; o Testemunho de Antero; a Contrição de Fialho: Concerto de Acusações. No Saguão do Liberalismo*. Lisboa: José Fernandes Júnior, 1935. 169.
- Carassus, E. *Le Snobisme et les Lettres Françaises*. Paris: Librairie José Corti, 1966.
- Cardon, Patrick. *Discours Littéraires et Scientifiques Fin-de-Siècle. Autour de Marc-André Raffalovich*. Orizons. Paris: Chez L'Harmattan, 2008.
- Cardoso, Nuno Catarino. *Camillo, Fialho e Eça*. Lisboa: Portugalia, 1923. 136.
- Caro, E. *Le Pessimisme Au XIX e Siècle: Leopardi - Schopenhauer-Hartmann*. Paris: Hachette, 1880.
- Carvalho, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- Carvalho de Almeida, Maria Manuela. *A Literatura Entre o Sacerdócio e o Mercado. Balzac e Fialho de Almeida*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 1996.
- Castella, Charles. "Une 'divination' Sociologique: Les Contes Fantastiques de Maupassant (1875-1891)." *Agencer un Univers Nouveau*. Ed. Louis Forestier. Paris: Minard, 1976.
- Castelo Branco, Fernando. "Fialho de Almeida, Um Caso de Ressentimento." *Revista Ocidente* 521 (1957): 235-50.
- Castelo Branco, Maria dos Remédios. "A Expressão do Cómico Em Fialho de Almeida." *Revista Ocidente* 276. Lisboa (1961): 175-81.
- Castex, Pierre-G. *Le Conte Fantastique en France*. Paris: Librairie José Corti, 1951.
- . *Le Conte Fantastique de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1962.
- Castro, Augusto de. *Fialho de Almeida. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 54.
- Castro, Bento de Oliveira Cardoso e (Visconde de Villa-Moura). *Fialho de Almeida*. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 137.
- Castro, Eugénio de. *O Chocolate de S. Domingos. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 120-23.
- Caws, Mary Ann, e Hermine Riffaterre. *The Prose Poem in France*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Câmara Reys. *Fialho. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 69-70.
- Cândido Franco, António. "A Inventiva Vocabular." *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias* 963: 25, XXVII, 2007.

- . *O Essencial Sobre Fialho de Almeida*. Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 2002. 95.
- Ceia, Carlos. *Textualidades - Uma Introdução*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.
- Champigny, Robert. "For and Against Genre Labels." *Poetics* 10 2-3 (1981): 145-74.
- Chaves, Castelo Branco. *Fialho de Almeida: Notas Sobre a Sua Individualidade Literária*. Coimbra: Lumen, 1923.
- Chevrel, Yves. *Le Naturalisme*. Paris: P.U.F., 1982.
- . *La Littérature Comparée*. Paris: P.U.F., 1989.
- Christophe, Cima. *Vie et Œuvre de Jean Lorrain Ou Chronique D'une «Guerre Des Sexes» à la Belle Epoque*. Paris: Editions Alandis, 2009.
- Citti, P. *Contre la Décadence*. Paris: P.U.F., 1987.
- Claudon, Francis, e Karen Haddad-Wotting. *Elementos de Literatura Comparada. Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- Coelho, Eduardo Gameiro de Araújo. "Fialho de Almeida e a Escola Médica do seu Tempo: A Patologia na Obra de Fialho." *Revista Ocidente* 15.Lisboa (Julho 1958): 24.
- Coelho, Gládiston de Souza. "A Trajetória Da Personagem Em "O Cancro" de Fialho de Almeida." *História, Memória, Perspectivas*. I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa. Ed. Universidade de São Paulo. São Paulo: Palavra Chave, 11-13 Maio 2005, 2008.
- Coelho, Leonor da Fonseca Martins. "La Femme et le Plaisir: Un Parcours à Travers Quelques Contes de Guy de Maupassant et de Fialho de Almeida." Diss. Lisboa, Universidade de Lisboa, 1998. 171.
- Cohen, Robert. *The Future of Literary Theory*. New York/London: Routledge, 1989.
- Coimbra Martins, António. "Portrait de Fialho." *Bulletin Des Études Portugaises*, Coimbra: Coimbra Editora: 31, 1954.
- Collier, Peter, e Robert Lethbridge, eds. *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. New Haven/London: Yale University Press, 1994.
- Combe, Dominique. *Poésie et Récit. Une Rhétorique Des Genres*. Paris: Librairie José Corti, 1989.
- Cornwell, Neil. *The Literary Fantastic, from Gothic to Postmodern*. London: Harvester/Wheatsheaf, 1990.
- Corral, Concepción Delgado. "A Natureza Como Manifestação do Dualismo Flaubertiano." *A Planície e o Abismo* [Lisboa, Vega] Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora (1997): 137-42.
- Costa Barreto. "Fialho de Almeida." *Estrada Larga - Antologia do Suplemento de Cultura e Arte de 'O Comércio Do Porto'*. Ed. Costa Barreto. Porto: Porto Editora, 1962. 808.
- Costa Dias, Augusto da. *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa. O Nacionalismo Literário da Geração de 90*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

- Costa Ideias, José António. "Conto." *Dicionário Do Romantismo Literário Português*. Ed. Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Editorial Caminho, 1998. 94-98.
- . "Decadentismo." *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. CETAPS: <<http://www.edtl.com.pt>> [2010].
- Costa, Joaquim. *O Crítico e o Artista. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 149-50.
- Costa, Joaquim Correia da. *Eça, Fialho e Aquilino: Ensaio de Crítica e Arte*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1923. 188.
- Costa, Lucília Verdelho da. *Fialho d'Almeida: Um Decadente em Revolta*. Lisboa: Frenesi, 2004. 388.
- David, Sérgio Nazar. "Uma Gomorra Submersa (Fialho de Almeida em Diálogo com a Prosa de Ficção Portuguesa no Século XIX)," 2007. 7.
- de l'Isle Adam, Villiers. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1986.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.
- . *Mille-Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- Desbruères, M. "Lorrain et ses Masques." *Le Magazine Littéraire* 277 (1990): 28.
- Décaudin, Michel. *De la Crise Des Valeurs Symbolistes. Vingt Ans de Poésie Française 1805-1914*. Genève-Paris: Slatkine, 1981.
- Décio, João. "Introdução Ao Estudo Do Conto de Fialho de Almeida." *Suplemento da Revista Brasília XIV*. Coimbra (1969): 85.
- Dias, Domingos de Oliveira. "Os Códigos Naturalista e Decadentista em Fialho de Almeida." *Atlântida XXXII* (2º sem. 1986): 41-54.
- Dijkstra, B. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Dinis, Danielle Foucaut. "Le Sublime et le Grotesque dans L'étude Comparée de Trois Oeuvres: "O Bobo" de Alexandre Herculano et "Notre-Dame de Paris" et "Le Roi s'Amuse" de Victor Hugo." *Máthesis* 14 (2005): 205-20.
- Dottin-Orsini, Mireille. *Cette Femme Qu'ils Disent Fatale. Textes et Images de la Misogynie Fin-de-Siècle*. Paris: Grasset, 1993.
- Dowling, Linda C. *Aestheticism and Decadence. A Selective Annotated Bibliography*. New York & London: Garland Publishing, 1977.
- Downing, Lisa. *Desiring the Dead. Necrophilia and Nineteenth -Century French Literature*. Legenda. Ed. European Humanities Research Centre. Oxford: University of Oxford, 2003.
- Duarte, Rosa Batista. "Fialho de Almeida et Guy de Maupassant, un même regard sur le monde." Diss. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1999. 135.
- Dubois, Claude-Gilbert. *Profondeurs de L'apparence*. Paris: Larousse, 1973.

- Dubois, Jacques. *Romanciers Français de L'Instantané au XIX Siècle*. Bruxelles: Palais des Académies, 1963.
- Durand, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*. Paris: P.U.F., 1992.
- d' Anthonay, Thibaut. *Jean Lorrain: Barbare et Esthète*. Paris: Plon, 1991.
- . *Jean Lorrain, Miroir de la Belle Époque*. Paris: Fayard, 2005.
- , e Thierry Rodange. *Promenades Littéraires à Fécamp en Compagnie de Jean Lorrain*. Paris: Libris Éditions, 1998.
- D'Alvarenga, Kol. *Era Fialho Um Poeta? Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 151-53.
- Emont, N. "Thèmes Du Fantastique et de L'occultisme en France à la Fin Du XIX Siècle." *La Littérature Fantastique*. Colloque de Cerisy: 137-56.
- Feliú, Carmen Añón, ed. *El Lenguaje Oculto del Jardín: Jardín y Metáfora*. Madrid: Editorial Complutense, 1996.
- Fernandes, António Moura. "Subsídios para o Estudo da Linguagem de Fialho de Almeida." *Revista Portugal* 35 (Lisboa 1971): 345-66.
- Ferreira, Alberto. *Perspectiva Do Romantismo Português (1834-1865)*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- , ed. *Antologia de Textos Da "Questão Coimbrã"*. Sel. Maria José Marinho. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- . *Estudos de Cultura Portuguesa do Século XIX*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- Ferreira, João. *A Questão do Pré-Modernismo Na Literatura Portuguesa*. Brasília: Núcleo de Estudos Portugueses, UnB, 1996.
- Ferreira, Vítor Wladimiro, e Higinio Nunes, eds. *Álbum de Costumes Portugueses: 50 Cromos Cópias de Aquarelas Originais*. Lisboa: Perspectivas & Realidades, 1987. 114.
- Figueiredo, Fidelino. *História Da Literatura Realista*. 3ª ed., revista. São Paulo: Ed. Anchieta, 1946.
- Finné, Jacques. *La Littérature Fantastique. Essai sur L'organisation Surnaturelle*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- Florival, Mário. *Fialho de Almeida - o Seu Humorismo. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 179-80.
- Forjaz de Sampaio, Albino. *Fialho. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 18-19.
- . *Notas Bio-Bibliográficas e Iconografia. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 288-94.
- . *Fialho de Almeida: A Sua Vida e a Sua Obra*. Lisboa: Emp. do Diário de Notícias, 1925. 8.

- Forjaz Trigueiros, Luís. *O Prélío Solitário. Temas e Tópicos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- . *Fialho Em Cuba. Paisagens Portuguesas - Uma Viagem Literária*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. 69-75.
- Freud, Sigmund. "L'Inquétante Étrangeté (*Das Unheimliche*)." *Essais de Psychanalyse Appliquée*. Paris: NRF-Gallimard, 1975.
- Furtado, Filipe. *A Construção do Fantástico Na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- Gaillard, Françoise. "La Tour Eiffel ou les Paradoxes de la Modernité." *Revue des Sciences Humaines* 218 (1990): 117-32.
- Gaivão, Nuno. "No Centenário de Fialho de Almeida", S.I: s.n., D.L. 1957.
- Gallardo, Miguel Ángel Garrido. *Teoría de los Géneros Literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Gallis, Alfredo. *Fialho de Almeida*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1903. Vol. 3 de *Intelectuais*. 21-23.
- Garcia Pulido. *Fialho de Almeida. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 124-27.
- Gaspar Simões, João. *Fialho de Almeida, Contista*. Porto: Porto Editora, 1962. Vol. 3 de *Estrada Larga - Antologia do Suplemento de Cultura e Arte de 'O Comércio Do Porto'*. Ed. Costa Barreto.
- . *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das Origens ao Século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- . *A Geração de 70. Alguns Tópicos para a sua História*. Lisboa: Editorial Inquérito, s/d.
- Gaubert, Ernest. *Jean Lorrain*. Paris: Sansot, 1905.
- Gauthier, Pierre-Léon. *Jean Lorrain; La Vie, l'Œuvre et l'Art d'un Pessimiste à la fin du XIX Siècle*. Paris: André Lesot, 1935.
- Genette, Gérard, ed. *Théorie Des Genres*. Paris: Seuil, 1986.
- Gil, Ana Cristina Correia. "Figuras de Dândi na Literatura Portuguesa do Século XIX." Diss. Lisboa, Universidade de Lisboa, 1996. 229.
- Godenne, René. *La Nouvelle Française*. Paris: P.U.F., 1974.
- Goes, Maria Antónia. *À Mesa com Fialho d'Almeida : Um Tratado de Cozinha Alentejana*. Sintra: Colares, 2006. 126.
- Gomes de Carvalho. *Notas Íntimas. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 128-30.
- Gomes, Elviro da Rocha. *O Riso de Fialho d'Almeida. Separata do "Correio Do Sul"*. Faro: Tipografia União, 1981. 42.
- Gonçalves, Henriqueta Maria. *Tendências Da Literatura: Olhares Sobre o Fantástico na Literatura-I*. Ed. Centro de Estudos em Letras da UTAD. Vila Real: Publicações Pena Perfeita, 2006.

- Gordon, Rae Beth. *Ornament, Fantasy and Desire in Nineteenth-Century French Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Gotlib, Nádia Batella. *Teoria Do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- Grivel, Charles. "Jean Lorrain, Vices en Écriture." 2. *Revue Des Sciences Humaines (RSH)*. Lille, 1993. 230.
- Guedes de Oliveira. *De Uma Página de Memórias. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 131-33.
- Guerra Junqueiro. *Fialho. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 134.
- Guillén, Claudio. "On the Uses of Literary Genre." *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- . *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- Guimarães, Delfim. *A Ruiva (Sonetos). Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 99.
- Guimarães, Domingos. *Uma Vida e Uma Obra (Maquette de um Estudo). Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 100-17.
- Guimarães, Fernando, ed. *Ficção e Narrativa no Simbolismo*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- , "A Poesia Finissecular Portuguesa e o Pensamento Filosófico." *Diacrítica*. Universidade do Minho. [Braga] 6 (1991).
- Guimarães, Luís de Oliveira. *O Espírito e a Graça de Fialho*. Lisboa: Livraria Romano Torres, 1957. 163.
- Hamburger, Kate. *Logique des Genres Littéraires*. Paris: Seuil, 1986.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- Hauptmeier, Helmut. "Sketches of Theories of Genre." *Poetics* 5 16 (1987): 397-430.
- Hayter, Alethea. *Opium and the Romantic Imagination. Addiction and Creativity in De Quincey, Coleridge, Baudelaire and Others*. Londres: Crucible, 1988.
- Hazard, Paul. *La Crise de la Conscience Européenne*. Paris: Librairie Générale de France, 1994.
- Hellens, Franz. *Le Fantastique Réel*. Bruxelles/Amiens: Sodi, 1967.
- Heller, Terry. *The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Hernadi, Paul. *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1972.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*. Madrid: Taurus, 1980.

- Huret, Jules. *Enquête sur L'évolution Littéraire*. Vanves: Thot, 1984.
- Huysmans, Joris-Karl. *A Rebours*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Janeira, Ana Luísa. *Jardins do Saber e do Prazer*. Lisboa: Edições Salamandra, s/d.
- János, Szávai. "Towards a Theory of the Short Story." *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1982. Tomus 24 (1-2) pp. 203-24.
- Johnson, Barbara. *Défigurations du Langage Poétique*. Paris: Flammarion, 1979.
- Jolles, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- Jourde, P. *L'Alcool du Silence. Sur la Décadence*. Paris: Honoré Champion, 1994.
- Jourde, P., e Paolo Tortonese. *Visages Du Double. Un Thème Littéraire*. Paris: Editions Nathan, 1996.
- Jouve, Séverine. *Les Décadents. Bréviaire Fin de Siècle*. Paris: Plon, 1989.
- . *Obsessions et Perversions dans la Littérature et les Demeures à la Fin Du Dix-Neuvième Siècle*. Paris: Hermann Editeurs des Sciences et des Arts, 1996.
- Juin, Hubert. *Lectures «fin de siècles» (Préfaces 1975-1986)*. 1992. 10/18. Paris: Christian Bourgeois Éditeur.
- . *Écrivains de l'avant siècle*. Paris: Seghers, 1972.
- Jullian, Philippe. *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*. Paris: Fayard, 1974.
- Jullian, René. *Le Mouvement des Arts du Romantisme au Symbolisme. Arts Visuels, Musique, Littérature*. Paris: Albin Michel, 1979.
- Khun, Thomas. *La Structure des Révolutions Scientifiques*. Paris: Flammarion, 1972.
- Kingcaid, Renée A. *Neurosis and Narrative: The Decadent Short Fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde*. Carbondale: Southern Illinois U. P., 1992.
- Kyria, Pierre. *Jean Lorrain*. Paris: Seghers, 1973.
- Lebergue, Philéas. *Fialho d'Almeida. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 189-90.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil, 1981.
- Lemos, Virgílio de. *Aspectos Do Adjectivo Nos Contos de Fialho de Almeida*. Porto: Livr. Sousa & Almeida, 1964. 46.
- Lessa, Almerindo. "Fialho de Almeida ou a Campanha Eugénica dum Prosador." *A Medicina Contemporânea - 33*. Sociedade Portuguesa de Estudos Eugénicos. Ed. Faculdade de Medicina de Lisboa. Lisboa: Centro Tipográfico Colonial, 1938. 24.
- . *Fialho de Almeida: Ensaio Sobre Alguns Problemas da Saúde e do Amor no Meio Português*. Lisboa: Livraria Luso-Espanhola, 1947. 173.
- Licari, C. "Récit Bref, Récit Conté, Récit Écouté." *Il "roman Noir", Forme e Significato, Antecedenti e Posterità*. Torino-Genève: Cirvi-Slatkine, 1993.

- Liedekerke, Arnould de. *La Belle Epoque de L'opium. Anthologie Littéraire de la Drogue de Charles Baudelaire à Jean Cocteau*. Paris: Éditions de la différence, 1984.
- Lima dos Santos, Maria de Lourdes. *Para Uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal No Século XIX*. Lisboa: Editorial Presença / Instituto de Ciências Sociais, 1983.
- Livi, F. *Huysmans et L'Esprit Décadent*. Paris: Nizet, 1972.
- Lopes de Mendonça, Henrique. *A Última Fase Espiritual de Fialho de Almeida. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 135-37.
- Lopes, Óscar. *As Contradições da Geração de 70*. Porto: Biblioteca Fenianos, 1946.
- . "Quatro Marcos Literários: Fialho, Raúl Brandão, Aquilino, Ferreira de Castro." *Estrada Larga* n.º 3. Porto: Porto Editora, 1963. 498-504.
- . *Álbum de Família - Ensaio Sobre Autores Portugueses do Século XIX*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.
- . *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. Vol. 1 of *Estudos de Literatura Contemporânea*. 457-847.
- Louro, Manuel Francisco do Estanco. *A Literatura de Ideias na Obra de Fialho de Almeida e Os Problemas Nacionais*. Lisboa: (ed. autor), 1929. 16.
- Lucci, Eduardo Schwalbach. *Fialho de Almeida e o Teatro. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 118-19.
- Machado de Sousa, Maria Leonor. *A Literatura "Negra" Ou de Terror Em Portugal (Séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Editorial Novaera, 1978.
- Machado Pires, António Manuel. *A Ideia de Decadência na Geração de 70*. Ponta Delgada: Inst. Univ. dos Açores, 1980.
- . "Natureza e Civilização nos Escritores Naturalistas Portugueses." *Colóquio/Letras* [Lisboa] 22 (1974): 31-42.
- . "Teoria e Prática do Romance Naturalista Português." *Colóquio/Letras* 31. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 1976. 59-70.
- . *Linguagem, Linguagens, Ensino*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981.
- Machado, Álvaro Manuel. *O 'Francesismo' na Literatura Portuguesa. Biblioteca Breve*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- . *Les Romantismes au Portugal - Modèles Étrangers et Orientations Nationales*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- Machado, Álvaro Manuel, e Daniel Henri-Pageaux. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- Machado, Elisa Maria Pinto de Leão Themudo. "Subsídios para o Estudo Do Léxico de Fialho de Almeida." Diss. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1948. 225.

- Maestro, Jesús G. *Idea, Concepto y Método de la Literatura Comparada. Desde el Materialismo Filosófico Como Teoría de la Literatura. Publicaciones Académicas.* Biblioteca Giambattista Vico 12. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- Magalhães, Luiz de. *Fialho - O Prosador e o Humorista. Fialho de Almeida: In Memoriam.* Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 154-56.
- Malpique, Manuel da Cruz. "Aspectos Da Obra Literária de Fialho." *Revista Ocidente* 52.Lisboa, Tipografia da Editorial Império (1957): 209-23.
- Malrieu, J. *Le Fantastique.* Paris: Hachette, 1992.
- Mantas, Maria do Céu Figueira. "Da Crónica ao Conto em Fialho de Almeida e Maupassant." Diss. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2002.
- Marino, Adrian. *Comparatisme et Théorie de la Littérature.* Paris: P.U.F., 1988.
- Marquer, Bertrand, Droz. "Les Romans de la Salpêtrière. Réception D'une Scénographie Clinique : Jean-Martin Charcot dans L'imaginaire Fin-de-Siècle." *Histoire des Idées et Critique Littéraire* [Paris] 438 (2008).
- Marques Gastão, Manuel. *Teixeira de Pascoaes e Fialho d'Almeida: Duas Conferências.* Lisboa: Tipografia Silvas, 1938. 80.
- Marquèze-Pouey, L. *Le Mouvement Décadent en France.* Paris: P.U.F., 1986.
- Martins, A. M. Rita. *A Morte do Solitário de Vila de Frades. Fialho de Almeida: In Memoriam.* Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 39-41.
- Martocq, Bernard. "Le Pessimisme au Portugal (1890-1910)." *Arquivos Do Centro Cultural Português V.* Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- Mateus, Isabel Cristina Pinto. *Kodakização e Despolarização do Real: Para uma Poética do Grotresco na Obra de Fialho de Almeida.* 1. Lisboa: Editorial Caminho, 2008. 397.
- Maugue, Annelise. *L'Identité Masculine en Crise au Tournant du Siècle 1871-1914.* Paris: Rivages, 1987.
- Maupassant, Guy de. "La Peur." *La Peur et autres contes fantastiques,* Larousse, Petits Classiques Larousse, 2009.
- . "Le Fantastique." *Le Gaulois* [Paris] 7 de Outubro 1883.
- Mauron, Charles. *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel.* Paris: Librairie José Corti, 1963.
- Max Milner, ed. *Littérature et Pathologie.* Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1989.
- Mântua, Bento. *Fialho de Almeida. Fialho de Almeida: In Memoriam.* Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 55.
- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise. *Le Roman D'art dans la Seconde Moitié du XIX^{ème} Siècle.* Klincksieck: Bibliothèque du XIX siècle, 1999.

- Melo, Martinho Nobre de. *Fialho de Almeida. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 181-84.
- Mendes dos Remédios. *O Que Leu Fialho de Almeida? Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 185-88.
- Meneses, Bourbon e. "Fialho de Almeida." *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX - II*. Lisboa: Ática Editores, 1947-1948. 367-383.
- Merello, Ida. "Esoterismo e Letteratura Fin de Siècle." *Rivista "L'Initiation"* [Schna] Fasano di Brindisi (1997).
- Michaud, Guy. *Le Symbolisme Tel Qu'en Lui-Même*. Paris: Nizet, 1994.
- Milly, Jean. *La Phrase de Proust*. Paris: Editions Champion, 1983.
- Milner, Max. *La Fantasmagorie*. Paris: P.U.F., 1982.
- Mira, Varela de. "Fialho, Crítico de Arte." *Estrada Larga n.º 3*. Porto: Porto Editora, 1963. 173-78.
- Mitterand, Henri. *Le Regard et le Signe*. Paris: P.U.F., 1987.
- Moisés, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- . "Fialho de Almeida." *O Conto Português*. São Paulo: Cultrix, 1981. 110-17.
- Monleón, José B. *A Specter is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Monneyron, Frédéric. *L'Androgyne Décadent. Mythes, Figures, Fantômes*. ELLUG. Grenoble: Université Stendhal, 1996.
- Monsaraz, Alberto de. "Justiça Exemplar: No Centenário de Fialho de Almeida." *Diário Do Alentejo Beja* (1957).
- . "Uma Carta das que Mordem." *Diário Do Alentejo Beja* (1957).
- Montandon, Alain. *Les Formes Brèves*. Paris: Hachette, 1992.
- Monteiro, Maria do Rosário. "A Afirmação Do Impossível." 2007. <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/JL_RMonteiro.pdf>. [Agosto 2010]
- Moreira, Filipe Alves. "A "Geração de 70": Notas para a História de Um Conceito." *Labirintos - Revista do Núcleo de Estudos Portugueses da Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil* 2 (2007): 19.
- Mosser, Monique, e Philippe Nys, eds. *Le Jardin, Art et Lieu de Mémoire*. Besançon: Les Editions de L'Imprimeur, 1995.
- Mourier-Casile, Pascaline. *De la Chimère à la Merveille*. Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 1986.
- Mourousy, Paul. *Evocations: Jean Lorrain*. Paris: Jacques Lanvin, 1937.
- Neveu, Denis. "Satire et Décadence Chez Jean Lorrain et Quelques Romanciers Anglais Contemporains." Diss. Paris, Sorbonne, 1984.

- Nodier, Charles. *Du Fantastique en Littérature*. Genève: Slatkine, 1968. Vol. V de *Oeuvres Complètes*.
- Nogueira, Albano. "Incidência Sobre Fialho de Almeida." *Imagens em Espelho Côncavo*. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1940. 206.
- Normandy, Georges, ed. *Jean Lorrain, Son Enfance, Sa Vie, Son Oeuvre*. Paris: Bibliothèque Générale d'Édition, 1907.
- . *La Vie Anecdote et Pittoresque des Grands Écrivains, Jean Lorrain, Illustré de Portraits et Documents. Collections Louis-Michaud*. Paris: Vald. Rasmussen Éditeur, 1927.
- Octavio (Filho), Rodrigo. "Fialho D'Almeida e as Unhas do Gato." *Espelho de Duas Faces - Presença de Portugal No Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1972. 207.
- Oliveira, Cecília. "L'Influence de la France dans l'Oeuvre de Fialho de Almeida." Diss. Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Bordeaux, 1967. 429.
- Oliveira, Fernando Matos. "Fialho de Almeida: Grotesco, Crítica e Representação." <<http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/foliveira.htm>>. [Janeiro 2004].
- Oliveira, José Lopes de. *Intelectuais III - Fialho d'Almeida*. Lisboa: Casa Europa Editora, 1903. 108-84.
- . *Fialho d'Almeida: Apreciações Críticas*. Lisboa, 195-. 15.
- Oliveira, Maria do Nascimento. *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- Onís, Federico. *Antología de la Poesía Española y Hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de estudios históricos, 1934.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae*. New York: Random House, 1990.
- Palacio, Jean de. *Pierrot Fin-de Siècle ou Les Métamorphoses d'un Masque*. Paris: Séguier, 1990.
- . *Les Perversions du Merveilleux*. Paris: Séguier, 1993.
- . *Figures et Formes de la Décadence*. Paris: Séguier, 1994.
- . *Métamorphoses de Psyché : Essai sur la Décadence d'un Mythe*. Paris: Séguier, 1999.
- . *Figures et Formes de la Décadence, Deuxième Série*. Paris: Séguier, 2000.
- . *Le Silence Du Texte. Poétique de la Décadence*. Louvain-Paris-Dudley: Editions Peeters, 2003.
- , ed. *Jean Lorrain, Correspondances*. Paris: Honoré Champion, 2006.
- , e Eric Walbecq, ed. *Jean Lorrain, Produit D'extrême Civilisation*. Le Havre: PURH, 2009.
- Peylet, Gérard. *La Littérature Fin de Siècle de 1884 à 1898. Entre Décadentisme et Modernité*. Paris: Vuibert, 1994.

- Pick, Daniel. *Faces of Degeneration. A European Disorder, c. 1848-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Pierrot, Jean, *L'Imaginaire Décadent (1880-1890)*. Paris: P.U.F., 1977.
- Pimentel, Alberto. *Palavras Sinceras. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 16-17.
- Pimpão, Álvaro J. da Costa, ed. *Fialho e o Naturalismo. Contos*. Pref. Lisboa: Clássica Editora, 1945.
- . *Fialho. Introdução ao Estudo da sua Estética*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945. 241.
- , ed. "A Linguagem e o Estilo de "Os Gatos"." *Os Gatos*. Pref. Lisboa: Clássica Editora, 1945.
- Pinto Coelho, Maria Teresa. *Apocalipse e Regeneração: O Ultimatum e a Mitologia da Pátria na Literatura Finissecular*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- Pinto de Castro, Aníbal. *Balzac Em Portugal*, Coimbra, 1960.
- Pinto, Francisco Esteves. "Em Torno do Impressionismo de Fialho." *Boletim Do Instituto de Angola* 9.Luanda (1958): 24.
- Pinto, Júlio Lourenço. *Estética Naturalista. Estudos Críticos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.
- Pires de Lima, Isabel. *As Máscaras do Desengano. Para Uma Abordagem Sociológica de 'Os Maias', de Eça de Queirós*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.
- Ponnau, Gwenhael. *La Folie dans la Littérature Fantastique*. Paris : Ed. du CNRS, 1987.
- Prado Coelho, Jacinto do. *Fialho de Almeida*. Lisboa: Livraria Rodrigues, 1944.
- . "Fialho de Almeida." *As Melhores Páginas da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Sociedade Editorial e Livreira, 1944.
- . "Situação de Fialho Na Literatura Portuguesa." *Annali Dell' Istituto Universitario Orientale* I.1 (1959): 15.
- . *O Que É Vivo Na Obra de Fialho. Problemática Da História*. Lisboa: Livraria Ática Editores, 1961.
- . *Problemática Da História Literária*. Lisboa: Ática Editores, 1961.
- . "A Estética da Prosa de Fialho." *Estrada Larga - Antologia Do Suplemento de Cultura e Arte de 'O Comércio Do Porto'*. Ed. Costa Barreto. Vol. 3. Porto: Porto Editora, 1962.
- . *Fialho e as Correntes do seu Tempo. A Letra e o Leitor*. 2ª. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- . "Naturalismo e Impressionismo Em Fialho de Almeida." *Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária - I*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1977.
- . "Situação de Fialho Na Literatura Portuguesa." *A Letra e o Leitor*. Lisboa, 1977. 149-162;.

- Pratt, M. Louise. "The Short Story." *Poetics* 10 2-3 (1981).
- Praz, Mario. *La Chair, la Mort et le Diable. Le Romantisme Noir*. Paris: Editions Denoël, 1977.
- Propp, Vladimir. *Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega, 1983.
- Quiguer, Claude. *Femmes et Machines de 1900*. Klincksieck, 1979.
- Quintinha, Julião. "Fialho Jornalista." *Estrada Larga n.º 3*. Porto: Porto Editora, 1963. 179-83.
- Rachilde. *Le Démon de L'Absurde*. Paris: Mercure de France, 1894.
- Raimond, Michel. *La Crise du Roman. Des Lendemain du Naturalisme aux Années Vingt*. Paris: Librairie José Corti, 1966.
- . *La Crise du Roman*. Paris: Editions Sociales, 1977. Vol. V of *Manuel D'histoire Littéraire de la France*.
- Ramacciotti, V. *La Chimera e la Sfinge. Immagini, Miti e Profili Decadenti*. Genève-Paris: Slatkine, 1987.
- Ramos, Feliciano. *História da Literatura Portuguesa*. Braga: Livraria Cruz, 1956.
- Ransom, Amy J. *The Feminine as Fantastic*. Vol. 16 of *Conte Fantastique. Visions of the Other, "The Age of Revolution and Romanticism"*. Gita May General Editor. Interdisciplinary Studies. Peter Lang, 1995.
- Reis, Carlos. *Estatuto e Perspectivas Do Narrador Na Ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.
- , ed. *O Naturalismo Em Portugal. Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989. 90-104.
- . *As Conferências do Casino*. Lisboa: Alfa, 1990.
- , ed. *Do Fim-de-Século ao Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1995. Vol. VII de *História Crítica Da Literatura Portuguesa*.
- . *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Livraria Almedina, 1995.
- Régio, José. *Fialho Crítico de Teatro*. Porto: Porto Editora, 1962. Vol. 3 de *Estrada Larga - Antologia Do Suplemento de Cultura e Arte de 'O Comércio Do Porto'*. Ed. Costa Barreto.
- Ribeiro, Alice Fléxa. *Fialho d'Almeida: Visão Esthética de sua Obra*. Lisboa: Livraria Clássica, 1911. 102-04.
- Ribeiro, Maria Aparecida. "Fialho de Almeida - Os Semitons Em Portugal e No Brasil." *Diálogo Médico* 6 (Rio de Janeiro 1987).
- . *Realismo e Naturalismo*. Lisboa: Verbo, 1993. Vol. VI de *História Crítica Da Literatura Portuguesa*. Ed. Carlos Reis.
- . *Fialho de Almeida*. Lisboa/São Paulo: Alfa, 2001. Vol. 5 de *História Crítica da Literatura Portuguesa. Realismo e Naturalismo*. Ed. Carlos Reis.

- Ribera i Rovira. *Fialho. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 191-92.
- Richard, Jean-Pierre. *Littérature et Sensation*. Paris: Seuil, 1954.
- . *Poésie et Profondeur*. Paris: Seuil, 1955.
- . *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.
- . *Onze Etudes sur la Poésie Moderne*. Paris: Seuil, 1964.
- . *Études sur le Romantisme*. Paris: Seuil, 1971.
- Richard, Lionel, ed. *L'Encyclopédie de L'Expressionnisme*. Paris: Editions Aimery Somogy, 1978.
- , ed. *L'Expressionnisme*. Paris: Librairie Dufonchelle, s/d.
- Richard, N. *Le Mouvement Décadent. Dandys, Esthètes et Quintessents*. Paris: Nizet, 1968.
- Rioux, Jean-Pierre. *Chronique D'une Fin de Siècle. France, 1889-1900*. Paris: Seuil, 1991.
- Rocha, Andréa Crabbé. "Fialho e o Determinismo." *Estrada Larga n.º 3*. Porto: Porto Editora, 1963. 193-95.
- Rocha, Clara Crabbé. *A Autobiografia de Fialho de Almeida. Máscaras de Narciso. Estudos Sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.
- Rodrigues (Filho), José Maria. "O Conto "Madona Do Campo Santo" de Fialho de Almeida: Génese de "O Barão" de Branquinho Da Fonseca." *Via Atlântica* 6 (Out. 2003): 109-19.
- Rosas, Álvaro. "A Propósito de Fialho de Almeida." *Sep. Jornal Do Médico* 34. Porto (1957): 17.
- Rosen, Elisheva. *Sur le Grottesque. L'ancien et le Nouveau dans la Réflexion Esthétique*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- Rothfield, Lawrence. *Vital Signs. Medical Realism in Nineteenth-Century Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Ruas, Luci. "Fialho de Almeida e João Do Rio: Portugal Entre Ressentimento e Fascínio." *Revista de Letras* 59. Curitiba - Editora UFPR (Jan./Jun. 2003): 185-95.
- Rudorff, Raymond. *Belle Epoque, Victorian & Modern History*. Devon: Newton Abbot, 1973.
- Saavedra, Alberto. "A Linguagem Médica Popular de Fialho." *Portugal Médico* Porto (1916): 73-76.
- Salanova, Cristina Risco. *Realismo y Ficción en la Narrativa Fantástica de Prosper Mérimée*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1993.
- Salaun, Serge. "Apogeo y Decadencia de la Sicalipsis." *Discurso Erótico y Discurso Transgresor en la Cultura Peninsular, Siglos XI al XX*. Ed. Myriam Diaz-Diocaretz and Iris M. Zavala. Madrid: Ediciones Tuero, 1992. 129-53.

- Salgado, Marcus Rogério Tavares Sampaio. "A Vida Vertiginosa Dos Signos: Recepção do Idioleto Decadista na 'Belle Époque' Tropical." Diss. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- Samain, Albert. *Au Jardin de l'infante ; augmenté de plusieurs poèmes. Œuvres de Albert Samain.* Paris : Mercure de France, 1924.
- Sampaio Bruno. *A Geração Nova.* Porto: Lello & Irmão, 1964.
- Sangsue, Daniel. *Le Récit Excentrique. Gautier - De Maistre - Nerval - Nodier.* Paris: Librairie José Corti, 1987.
- Santana, Maria Helena. *Literatura e Ciência na Ficção Do Século XIX. A Narrativa Naturalista e Pós-Naturalista Portuguesa.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- Santana, Maria Helena, e Maria João Simões. "Realismo e Quimera no Ideal Científico Finissecular: Abel Botelho e Teixeira de Queirós." *Diacrítica - Revista Do Centro de Estudos Portugueses (6).* Braga: Universidade do Minho, 1991. 141-62.
- Santos Tavares. *O Teatro Na Obra de Fialho. Fialho de Almeida: In Memoriam.* Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 193-96.
- Santos, José. *L'Art du Récit Court Chez Jean Lorrain.* Paris: Librairie Nizet, 1995.
- Santos, Lúcia de Lurdes Oliveira Tavares. "Fialho de Almeida e as Vivências Históricas do seu Tempo." Diss. Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2003. 182.
- Santos, Vítor Marques. "Polimorfismo Estético de Fialho: Antologia Colorida." Conferência - Casa do Alentejo. Lisboa: Livraria Portugal, 4 de Maio, 1957. 40.
- Saraiva de Jesus, Maria. "Erotismo Decadentista e Moralismo Romântico n' "O Livro de Alda" de Abel Botelho." *Diacrítica - Revista Do Centro de Estudos Portugueses (6).* Braga: Universidade do Minho, 1991. 141-62.
- Saraiva, António José. *As Ideias de Eça de Queirós.* Lisboa: Bertrand Editores, 1982.
- Saraiva, António José, e Óscar Lopes. *História Da Literatura Portuguesa.* 17ª ed., corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 2008.
- Saraiva, Maria Manuela. "O Conto Em Fialho de Almeida e em Miguel Torga." Diss. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1949. 165.
- Sardinha, António. *Fialho de Almeida. Fialho de Almeida: In Memoriam.* Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 42-53.
- , ed. *Fialho de Almeida / Pedro Castelo Branco Chaves.* Coimbra: Lumen, 1923.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Du Texte au Genre. Note sur la Problématique Générique." *Théorie Des Genres.* Paris: Seuil, 1986. 199.
- . *Qu'est-Ce Qu'un Genre Littéraire?* Paris: Seuil, 1989.
- Schneider, Marcel. *Histoire de la Littérature Fantastique en France.* Paris: Fayard, 1964.
- Schopenhauer, A. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation.* Trad. A. Burdeau. Paris: P.U.F., 1966.

- . *Le Vouloir-Vivre*. Trad. A. Dez. Paris: P.U.F., 1983.
- . *The Essays of Arthur Schopenhauer - Studies in Pessimism*. Trad. T. Bailey Saunders. Middlesex: The Echo Library, 2006.
- Schwob, Marcel. *Coeur Double*. Paris: UGE, 1979.
- Seabra Pereira, José Carlos. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.
- . "Tempo Neo-Romântico (Contributo para o Estudo das Relações Entre Literatura e Sociedade No Primeiro Quartel do Século XX)." *Análise Social*, Vol. XIX, 1983.
- . "A Condição Do Simbolismo Em Portugal e o Litígio das Modernidades." *Nova Renascença* [Porto] IX.35-38 (1990).
- , Fundação Calouste Gulbenkian. "Rei-Lua, Destino Dúbio, Legados Finisseculares e Eversão Modernista na Lírica de Mário de Sá-Carneiro." *Colóquio Letras (Mário de Sá-Carneiro a Cem Anos do seu Nascimento)* [Lisboa] 117/118 (Setembro-Dezembro 1990): 169-92.
- Sena, Jorge de. "Glorificação de Fialho." *Estrada Larga n.º 3*. Porto: Porto Editora, 1963. 196-99.
- . *Glorificação de Fialho*. Lisboa: Edições 70, 1981. Vol. 1 de *Estudos de Literatura Portuguesa*. 151-53.
- . *Brasil Colonial*. Lisboa: Edições 70, 1988. Vol. 1 de *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. 377-436.
- Sequeira, Maria do Carmo Castelo Branco de. *A Dimensão Fantástica Na Obra de Eça de Queirós*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- Serrão, Joel. *Temas de Cultura Portuguesa-II*. Lisboa: Portugália, 1965.
- . *Temas Oitocentistas-II. Para a História da Cultura Em Portugal no Século Passado*. Lisboa: Portugália, 1965.
- . "Sondagem Cultural à Sociedade Portuguesa de Cerca de 1870." *O Tempo e o Modo* 36 (1966): 312-15.
- . "Das Consequências Nacionais do Advento Dos Comboios." *Temas Oitocentistas-II*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978. 251-58.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago Press, 1990.
- Siebers, Tobin. *Lo Fantástico Romântico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Silva Carvalho. *Recordações de Um Condiscípulo. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 197-203.
- Silva Gaio, Manuel da. *Fialho de Almeida - Feição Literária do Contista. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 157-76.

- Silva Telles. *Fialho de Almeida - Notas da Juventude. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 204-14.
- Silva, Joaquim Palminha. "Em Évora / Fialho de Almeida." *Diário do Sul Évora* (2002): 98.
- Silverman, Debora. "The 'New Woman', Feminism and the Decorative Arts in Fin-de-Siècle France." *Eroticism and the Body Politic*. Ed. Lynn Hunt. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1991. 144-63.
- Silverman, Debora L. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Simões, Maria João (coord.). *O Fantástico*. Ed. Centro de Literatura Portuguesa. Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra, 2007.
- Soares, Angélica. "Géneros Literários." *Princípios* [Atica, São Paulo] 166 (1989).
- Sousa Costa. *O Suicídio de Fialho. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 215-17.
- Sousa Pinto, Manoel de. *O Drama de Fialho. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 177-78.
- Sousa, Clementina Ferreira de. "Fialho de Almeida e as Artes Plásticas." Diss. Lisboa, Universidade de Lisboa, 1954. 242.
- Starobinski, Jean. "Les Cheminées et les Clochers." *Le Magazine Littéraire* 280 (sept 1990): 26-27.
- Steiner, George. "What is Comparative Literature?" *An Inaugural Lecture delivered before the University of Oxford on 11 October 1994* [Oxford, Clarendon] (1995).
- Steinmetz, Jean-Luc. *La France Frenétique de 1830*. Paris: Phébus, 1978.
- . *La Littérature Fantastique*. Paris: P.U.F., 1990.
- Strelka, J. P., ed. *Theories of Literary Genres*. University Park/London: The Pennsylvania State University Press, 1978.
- Sully, James. *Pessimism: A History and a Criticism*. London: Henry S. King & Co., 1877.
- Talvart, H., e J. Place. *Bibliographie Des Auteurs Modernes de Langue Française -XII*. Paris: Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, 1928-1976.
- Tavares, Luciana Souto Maior. "Jean Lorrain como Expressão da Modernidade: Breve Leitura de "Historie Des Masques". " *Revista Garrafa* 6.Maio-Agosto (2005).
- Thorel-Cailleteau, Sylvie. *La Tentation du Livre sur Rien. Naturalisme et Décadence*. Mont-de-Marsan: Editions Interuniversitaires, 1994.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- . *Grammaire du Decameron*. The Hague: Mouton, 1969.
- Uzanne, Octave. *Jean Lorrain*. Paris: Ernest Champion, 1913.
- Vax, L. *L'Art et la Littérature Fantastiques*. Paris: P.U.F., 1963.

- . *La Séduction de L'étrange*. Paris: P.U.F., 1965.
- . *Littérature*, 1972.
- Vianna, J. de Mello. *Fialho de Almeida (Recordações da Vida Académica). Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 138-48.
- Viçoso, Victor. *A Máscara e o Sonho (Vozes, Imagens e Símbolos Na Ficção de Raúl Brandão)*. Lisboa: Cosmos, 1999.
- Vieira Mendes, Margarida. "Questão Coimbrã." *Dicionário Do Romantismo Literário Português*. Ed. Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. 453-59.
- Vieira, Célia Sousa. "A Superação Do Modelo Zoliano: Lugares de Intersecção e Estratégias Paródicas." Diss. Porto, Universidade do Porto, 2004. *Teoria Do Romance Naturalista Ibérico e Sua Orientação Francesa*, 363-76.
- Vieira, Lilian Cristina da Silva. "Imaginação Grotesca na Prosa de Fialho de Almeida: Uma "Diabólica Óptica Deformante"." Diss. Rio de Janeiro, Universidade Federal, 2008. 118.
- Vieira, Xavier. *Fialho de Almeida - Feixe de Saudades - Notas Íntimas. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 226-37.
- Viëtor, Karl. "L'histoire Des Genres Littéraires." *Poétique* [Paris] 32 (1977): 490-506.
- Villanueva, Dario. *El Polen de Ideas. Teoría, Crítica, História y Literatura Comparada*. Barcelona: PPU, 1991.
- VV.AA. *Jean Lorrain - Portrait d'un Décadent*. <www.jeanlorrain.net>
<<http://www.jeanlorrain.net>>>.
- . *Nosographie et Décadence* [Paris, Sedes] *Romantisme. Revue du Dix-neuvième siècle* 49.
- . *Catálogo Geral Da Livraria Legada Pelo Notável Escritor José Valentim Fialho D'Almeida À Biblioteca Nacional de Lisboa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1914.
- . *Correspondência. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 262-80.
- . *Documentos. Fialho de Almeida: In Memoriam*. Ed. António Barradas e Alberto Saavedra. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. 282-87.
- . *Théorie de la Littérature. Textes Des Formaliste Russes*. Paris, 1965.
- . *La Crisis de Fin de Siglo: Ideologia y Literatura (Estudios en Memoria de Rafael Pérez de la Dehesa)*. Barcelona: Ariel, 1975.
- . *L'Esprit de Décadence*. Paris: Minard, 1976.
- . "L'Esprit de Décadence, I, II." *Colloque de Nantes*. Paris: Librairie Minard, 1980/1984.

- . *Fins de Siècle Terme-Evolution-Révolution? Actes Du Congrès de la Société Française de Littérature Comparée*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1989.
- . *A Phala. Um Século de Poesia (1888-1988)*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.
- . "Eça de Queirós, "Um Génio Que Era Um Santo"." *Antero de Quental - In Memoriam*. Lisboa: Editorial Presença / Casa dos Açores, 1993.
- . *Littérature* 91. Paris: Larousse, 1993.
- . *Maupassant et L'écriture*. Actes du Colloque de Fécamp. Ed. Louis Forestier. Paris: Editions Nathan, 1993.
- . *Anamorphoses Décadentes. L'art de la Défiguration 1880-1914. Etudes Offertes à Jean de Palacio*. Paris: Presses de l'Université de Paris -Sorbonne, 2002.
- . *Jean Lorrain (1885-1906): Autour et Alentours*. Le Havre: Société des Amis de Jean Lorrain, 2005.
- . *O Grotesco. Temas*. Centro de Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras. Coimbra, 2005.
- . *Inverses*. Littératures, Arts & Homosexualités. Société Des Amis D'Axieros, 2007. 7.
- . *Olhares sobre o Fantástico na Literatura - I*. Coord. de Henriqueta Maria Gonçalves. Centro de Estudos em Letras da UTAD e Publicações Pena Perfeita, 2006.
- Walbecq, Eric, ed. *Jean Lorrain, Lettres à Gustave Coquiot*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- , ed. *Jean Lorrain, Produit D'extrême Civilisation*. Havre: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009.
- Weber, Eugen. *Fin de Siècle*. Paris: Fayard, 1986.
- Wellek, René. "A Crise Da Literatura Comparada." *Concepts of Criticism*. New York: Yale University Press, 1963.
- Wellek, René, e A. Warren. *Teoria Da Literatura*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1962.
- Whitehead, Claire. *The Fantastic in France and Russia in the Nineteenth Century. In Pursuit of Hesitation*. Studies in Comparative Literature 10. Legenda, 2006.
- Winn, Phillip. *Sexualités Décadentes Chez Jean Lorrain: Le Héros Fin de Sexe*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- Ziegler, Robert. *Beauty Raises the Dead. Literature and Loss in the Fin de Siècle*. Newark: University of Delaware Press, 2002.
- . *Asymptote. An Approach to Decadent Fiction*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009.
- Zokner, Cecília Teixeira de Oliveira. "A Influencia da França na Obra de Fialho de Almeida." Diss. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 1974. 306.
- . "Fialho de Almeida e o Brasil." *Boletim Cultural da Junta Distrital Lisboa Sér. 2* (1975): 79-80.
- Zola, Émile. *El Naturalismo*. Trad. Laureano Bonet. Barcelona: Ediciones Península, 1972.

Tábua Cronológica

José Valentim Fialho de Almeida	data	Jean Lorrain
	1855	Nascimento, a 9 de Agosto, em Fécamp, Alta-Normandia, Departamento de Seine-Maritime. O pai é um abastado armador da região.
Nascimento, a 7 de Maio, em Vila de Frades, concelho da Vidigueira. O pai é professor primário.	1857	
Nascimento da irmã, Maria de Jesus.	1861	
	1865	Interno do Collège du Prince Impérial, em Fécamp. Aí permanece durante três anos.
Ida para Lisboa, como interno do Colégio Europeu. Palácio dos Almadas, ao Conde Barão	1866	
Nascimento do irmão Joaquim Tomás, doente e deficiente mental.	1867	
	1868	Interno na École Albert-le-Grand, em Arceuil. Escreve os seus primeiros poemas.
Abandona o colégio, devido a dificuldades económicas. Passa a praticante de farmácia, no Largo do Mítelo, Farmácia do Altinho, entre o Campo de Santana e o paço da Rainha.	1871	
	1872	Recusa dedicar-se aos negócios da família e afirma a sua determinação em tornar-se poeta. Começam a manifestar-se os problemas de saúde.
Estreia literária no jornal <i>Correspondência de Leiria</i> , a 22 de Novembro.	1874	Conhece Judith Gautier que terá grande importância na sua vida.
Frequenta o Liceu Francês de Lisboa. Inscreve-se na Escola Politécnica.	1875	Depois de cumprido o serviço militar, mantém uma relação com Lorde Arthur Somerset.
Morte do pai. Regresso a Vila de Frades. Retoma o trabalho na farmácia e os estudos na Politécnica. Estreitas relações com Manuel Teixeira-Gomes, Joaquim de Araújo e Fortunato da Fonseca. Cita Cesário Verde no <i>Correspondência de Leiria</i> .	1876	
A 13 de Maio, põe termo à colaboração no <i>Correspondência de Leiria</i> . Escreve o primeiro texto que integrará o seu livro de estreia, “O funâmbulo de mármore”.	1877	
	1878	A família autoriza-o ir para Paris, para aí iniciar estudos de Direito.
Matricula-se na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, a 18 de Outubro.	1879	Faz vida de boémio no Quartier Latin e em Montmartre.

José Valentim Fialho de Almeida	data	Jean Lorrain
A 28 de Setembro, morte da irmã, com pneumonia. Crítica de Pinheiro Chagas (13 de Abril), em <i>O Atlântico</i> . Resposta de Fialho em <i>A Crónica</i> , é na opinião de Costa Pimpão, o Manifesto do Naturalismo Português.	1880	Começa a publicar artigos e poemas em revistas.
Publica <i>Contos</i>	1881	Abandona os estudos para se dedicar ao jornalismo.
Publica <i>A cidade do Vício</i>	1882	Publica, em edição de autor, <i>Le Sang des Dieux</i> (poemas). Frequenta o salão de Charles Buet, onde trava conhecimento com Huysmans e Barbey d'Aurevilly.
	1883	Publica <i>La Forêt bleue</i> . Primeiros contactos com o éter de que se tornará fortemente dependente.
	1884	Amizade com Huysmans e Rachilde.
Termina a licenciatura em Medicina, mas não defende tese. Nunca exerceu, salvo uma ou duas excepções. Visita o Buçaco na companhia de Manuel da Silva Gaio.	1885	Publica <i>Modernités</i> (poemas). Segue-se a publicação de <i>Les Lépillier</i> , obra em que satiriza os costumes dos conterrâneos de Fécamp. Publica <i>Viviane</i> . Conhece Edmont de Goncourt.
Director literário do jornal <i>O Interesse Público</i> . Problemas de saúde. Considera-se um hipocondríaco e um dispéptico.	1886	Publica <i>Très Russe</i> , que vai estar na origem de um duelo com Maupassant que se retratou nos traços de uma das personagens. Morte do pai, em Fevereiro.
Amizade com Eugénio de Castro, a uma mesa do Martinho do Rossio.	1887	Publica <i>Les Griseries</i> .
Secretário de redacção de <i>O Repórter</i> , com direcção de Oliveira Martins. Amizade com Guerra Junqueiro [v.1896]	1888	Publica <i>Dans l'oratoire</i> . Escreve para o <i>L'Événement</i> , onde publica uma série de crónicas viperinas. Trava conhecimento com Sarah Bernhardt, de quem se torna íntimo.
Publica <i>Lisboa Galante</i> Inicia a publicação de <i>Os Gatos</i>	1889	Sérios problemas de saúde acompanhados de graves dificuldades financeiras.
<i>Lisboa Galante: Episódios e Aspectos da Cidade</i> A 11 de Janeiro, <i>Ultimatum</i> inglês. Fialho é havido por republicano radical. Roda do Martinho do Rossio: Brito Camacho, Teixeira-Gomes, Gualdino Gomes. Redactor de <i>Pontos nos ii</i> , Rafael Bordalo Pinheiro.	1890	Abandona o <i>L'Événement</i> e passa a escrever para o <i>l'Écho de Paris</i> .
A 31 de Janeiro, revolução republicana no Porto. Única tentativa teatral (?) conhecida de Fialho, <i>Trinca-Fortes na Parvónia</i> , paródia em um acto e seis cenas, que passou no palco como revista e apareceu depois coligida no livro póstumo <i>Actores e Autores</i> .	1891	Publica <i>Sonyeuse: soirs de province; soirs de Paris</i> . Recebe Oscar Wilde. Viaja para a Argélia, via Espanha.
Publica <i>Vida Irónica: Jornal d'um Vagabundo</i>	1892	Conhece Yvette Guilbert, para quem escreverá, dois anos mais tarde (em 1894),

José Valentim Fialho de Almeida	data	Jean Lorrain
		numerosas canções. Nova viagem à Argélia. Submete-se a uma intervenção cirúrgica que lhe deixa graves sequelas.
Publica <i>O País das Uvas</i> A 23 de Novembro casa com Emília Augusta Garcia Pego, de 32 anos, natural de Cuba, onde Fialho se instala, abandonando Lisboa.	1893	Publica <i>Buveurs d'âmes</i> .
A 21 de Setembro, morte de Emília Augusta Garcia Pego, de tuberculose. Fialho, que sonhou aos 15 anos ser um elegante de Cascais ou Sintra, acabou proprietário agrícola remediado no país cerealífero, de chapéu de palha no Verão e saftões de lã no Inverno. O seu dandismo foi todo mental, não de alfaiate.	1894	Publica <i>Yanthis; comédie en quatre actes, en vers</i> . A «première» da peça, no Théâtre de l'Odéon, consagra o seu sucesso parisiense. Começa a série dos <i>Pall-Malls</i> , crónica de época, que assina com o pseudónimo de Raitif de la Bretonne. Conhece Liane de Pougy de quem se tornará confidente.
Viagem ao Algarve, talvez a convite de Teixeira-Gomes.	1895	Publicação de <i>Un démoniaque ; La Petite classe; La Princesse sous verre; Sensations et souvenirs</i> . Deixa o <i>L'Écho de Paris</i> e passa a escrever para <i>Le Journal</i> . Submete-se a nova intervenção cirúrgica.
Publica <i>Madona do Campo Santo</i> .	1896	Publica <i>Une femme par jour</i> e <i>Poussières de Paris</i> . Criação de <i>L'Araignée d'or</i> , ballet em um acto, interpretado por Liane de Pougy, nas Folies-Bergère.
	1897	Publica <i>Monsieur de Bougreton</i> que lhe vale o definitivo reconhecimento de escritor de talento. Duelo com Marcel Proust por causa de um <i>Pall-Mall</i> sobre <i>Les plaisirs et les jours</i> . Nova viagem a Espanha.
	1898	Publica <i>Ames d'automne</i> . Estadia em Marselha, antes de embarcar, na companhia da mãe, para a Argélia e, em seguida, para Tripoli, Malta e Sicília. Aquando de uma outra viagem, descobre Veneza e fica enfeitiçado com o charme da cidade.
	1899	Publica <i>Heures d'Afrique</i> .
	1900	Publica <i>Histoires de Masques</i> obra que o consagra como um mestre do Fantástico. A sua peça <i>Prométhée; tragédie lyrique en trois actes</i> , obtém grande sucesso.
Primeira viagem a Espanha (Salamanca e Valadolide)	1901	Publica <i>Monsieur de Phocas</i> , romance que o consagra literariamente de modo definitivo.
A 15 de Janeiro, morte da mãe, com uma congestão pulmonar, de origem gripal. Viagem pelo Norte do país.	1902	Nova viagem a Veneza.
Publica <i>Á Esquina: Jornal dum Vagabundo</i> Segunda viagem a Espanha.	1903	Publica <i>Le Vice Errant</i> que engloba <i>Les Noronsoff</i> . Instala-se com a mãe em Nice, na Villa Bounine. Dedicar-se à escrita literária. É processado judicialmente por Jeanne

José Valentim Fialho de Almeida	data	Jean Lorrain
		Jacquemin e vê-se envolvido em vários escândalos, nomeadamente no caso Fersen.
Publica <i>Livro Proibido; Pasquinadas</i> .	1904	Tem crescente dificuldade em ser publicado devido à sua fama de “fanfaron de vices”, na expressão da sua amiga Rachilde.
Terceira viagem a Espanha (Galiza), de que resulta o livro <i>Cadernos de Viagem</i> .	1905	
	1906	Publica outro romance de sucesso, <i>La Maison Philibert</i> e várias recolhas de novelas : <i>Propos d'âmes simples</i> e <i>L'école des vieilles femmes</i> . Recorrentes problemas de saúde. Instala-se em Nice, num apartamento na Praça Cassini. Numa ocasião em que regressa pontualmente a Paris, morre, na capital francesa, a 30 de Junho, na sequência de uma hemorragia.
Viagem pelo Norte do país, Espanha e Galiza.	1907	
A 1 de Fevereiro, no Terreiro do Paço, é assassinado o rei D. Carlos, depois de uma segunda revolução republicana falhada, a 28 de Janeiro, em Lisboa. Fialho, crítico virulento do regicídio.	1908	
Publica <i>Barbear, Pentear: Jornal d'Um Vagabundo</i> Viagem pela Europa, acompanhado por Xavier de Carvalho e Tomás Borba (Espanha, França, Suíça, Alemanha, Bélgica e Holanda). A 5 de Outubro, revolução republicana vitoriosa e proclamação da República.	1910	
Hostilidade do governo republicano a Fialho. Carta ao escritor brasileiro Coelho Neto, queixando-se de graves problemas de saúde. A 1 de Março, na Tabacaria Fonseca, na Vila de Cuba, redige testamento, que é modelo de serenidade estóica e generosidade social. A 4 de Março, falece na mesma vila. O corpo foi depositado no jazigo de família do Dr. Vicente Tacanho, enquanto se procedia à construção do seu, projectado por José Queirós e dirigido por Simões de Almeida Sobrinho, e para onde os seus restos mortais foram trasladados em 1931.	1911	